Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ

Симфонии о войне и мире



Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ

Симфонии о войне и мире



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

●

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР




10 mai 1962

Симфонии о войне и мире

Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва · 1966

$\frac{9-1-2}{\text{Б3 №}}$

От автора

9 мая 1965 г. в тот же час, что и два десятилетия назад, по Всесоюзному радио прозвучал так хорошо знакомый мужественный голос известного диктора. Он повторил — слово в слово — текст сообщения об окончании войны — поры людских испытаний, надежд и горя, невиданно высоких подвигов и не менее сокрушительных падений человеческого духа. Те, кто пережил эту страшную пору, кто вынес на себе всю тяжесть военного лихолетья, не могли без волнения слушать слова диктора, и даже у самых выдержанных и хладнокровных беспокойно забилось сердце...

Провозглашенная вслед за тем на всю страну памятная минута молчания оживила в сознании каждого дорогие ему лица родных, друзей и знакомых — тех, кто остался навечно в земле, кому не удалось дожить до заветного дня Победы. Вместе с миллионами других. Вместе с миллионами задушенных блокадой, замученных в концлагерях, умерщвленных в душегубках. Страшный, горестный наплыв... Но, пожалуй, и самое лучшее лекарство против новой войны, самое действенное оружие в борьбе за мир... Писатель К. Федин был глубоко прав, говоря о том, что «одна из задач подготовки новой войны — это задача отшибить память о предшествующей...»[1]

История второй мировой войны не знала ничего равного. Ее черная воронья тень легла на территорию сорока государств. 110 миллионов людей оказались вовлеченными в этот страшный грандиозный поединок, стоивший человечеству пятидесяти мил-

[1] «Литературная газета», 20 июня 1965 г.

лионов жизней, т. е. в пять раз больше, чем в войну 1914—1917 гг.

Масштабность человеческой трагедии 40-х годов несомненно связана и с тем, что вторая война, в отличие от первой, началась в новых условиях: — в мире существовали теперь две социальные системы — социалистическое государство — вестник нового общества, и фашистские социальные «уклады», представляющие крайнее выражение старого империалистического мира. Война оказалась не только борьбой различных конкурирующих групп капиталистических государств, а с 1941 г. и схваткой двух антагонистических общественных систем — уходящей и нарождающейся. Фронтовые битвы сопровождались геноцидом — невиданным ранее стремлением фашистов уничтожить целые народы, не брезгуя при этом никакими методами.

Все это ожесточило и подняло людей в тылу на партизанскую войну, вовлекло их в движение Сопротивления. Если же прибавить к этому группу других факторов — например, введение неслыханных ранее новых видов оружия массового истребления и разрушения; непредвиденные потери, вызванные неожиданным отступлением войск, — станет ясным, насколько необычной оказалась война, как широко распространялось ее влияние на психологию людей, какую многообразную гамму чувств она вызвала, какие трагедии породила...

Все это нашло активное отражение в искусстве 40-х годов, в музыкальной летописи этих лет и, в частности, в симфонии как наиболее масштабной форме музыкального мышления о жизни. Именно эта тема, тема защиты гуманизма, тема человеческой трагедии заставила и многих западноевропейских художников обратиться к жанру большого философского цикла, способному наиболее емко воплотить крупные жизненные темы; они заставили авторов использовать в своих сочинениях более испытанные, традиционные выразительные средства, доступные достаточно широкому слушателю, связанные с традициями мирового симфонизма.

Что касается советских композиторов, то, видимо, неслучайно два жанра оказались для них наиболее эффективными в образном запечатлении событий войны: песня и симфония. Казалось бы это парадоксально: наиболее мобильный, массовый и наиболее сложный музыкальные жанры! Для песни оперативное отражение впечатлений и событий жизни — явление более чем естественное, симфония же требует времени, временной перспективы — без этого трудно создать правдивые и глубокие философские обобщения. И тем не менее уже осенью 1941 года, т. е. спустя три месяца после начала войны, родились три крупные симфонические фрески — Седьмая симфония Шостаковича, Двадцать вторая симфония Мясковского, симфоническая сюита «1941 год» Прокофьева. Первая из них оказалась истинным ше-

девром мировой музыки, искусства социалистического реализма. А через два года количество советских «военных» симфоний перевалило уже за десяток.

Это объясняется, видимо, не только тем, что авторы советских симфоний уже в 30-е годы вышли в лидеры мирового симфонизма, а и возникшей в годы войны непреодолимой жаждой творчества — неистовой гражданской потребностью высказать свои мысли, выплеснуть свои, переполняющие душу, чувства в крупной, динамической форме, немедленно, вместе со всем народом *вступить в бой за гуманизм и разить врага своим оружием*. Реакция, вызванная звучанием «Ленинградской» уже на следующий год войны, в 1942 г. в концертных залах почти всех земных континентов (только в США в сезоне 1942/43 г. она была исполнена 62 раза под управлением десяти дирижеров) — лучшее свидетельство мощи и эффективности этого оружия.

Симфонии, родившиеся в период войны — Шостаковича и Прокофьева, Мясковского и Хачатуряна; симфонии Онеггера, симфонии Стравинского, Бриттена, Мартину — великолепная глава в истории симфонизма, пока что вершина его развития в нашем столетии. Этот факт, кстати, является лучшим опровержением известных в 20-е годы «теорий» об обреченности классического симфонического жанра, о якобы безнадежной устарелости его в нашу эпоху.

Успехи в этом жанре, прежде всего, конечно, объясняются самой темой, насыщенной могучей силой гражданственности, духом гуманизма.

Решающая роль в военных событиях народных масс, угроза судьбам целых стран, целых наций, возникшая в ходе войны, заставила и самых ярых индивидуалистов — в той или иной степени, с тем или иным художественным результатом — ввести в круг симфонической образности объективное начало, а с ним, подчас невольно, и соответствующие ему интонационные средства, близкие народному мышлению.

Поэтому круг «военных» симфоний — как советских, так и наиболее значительных зарубежных авторов — представляется нам наиболее интересным и благородным объектом анализа с целью установления посильных обобщений в области развития современного музыкального реализма. Именно здесь, на этом горячем участке борьбы за гуманизм, тенденции нашего и прогрессивного западного музыкального мышления наиболее сближались друг с другом, создавая возможность наряду с констатацией различия идейно-творческих решений выявлять и некоторые общие черты.

При общем стремлении к демократизму языка, вызванного самой темой, аппеляцией к широкому слушателю, стихийно создавшимися в годы войны — в лучших «военных» симфониях продолжался важнейший для истинного искусства процесс его

обновления, поиски новых средств — иначе эти произведения никогда бы и не принадлежали к высокому искусству, а были бы всего лишь ремесленными поделками. Поэтому, как нам представлялось, обращение к этой именно группе сочинений, вдохновленных полетом гражданского духа авторов, дает богатый материал для наблюдений и в области развития языка, формы, обновления выразительных средств современного симфонизма.

Нет, разумеется, возможности в одном труде сделать многосторонние и всеобъемлющие обобщения. Поэтому автор ограничил свои задачи как в отношении круга анализируемых сочинений, так и аспектов их рассмотрения.

В книге фигурируют только произведения, написанные в *годы самой войны*, а анализируются они, преимущественно, в одном аспекте — с точки зрения принципов их *драматургии*. Такой подход, естественно, обусловил появление и недостатков труда: он не может претендовать на полноту всестороннего исследования, посвященного теме «военного» симфонизма. Но, видимо, эти издержки и неизбежны — они связаны с необходимостью авторского самоограничения.

Из шести глав книги три монографичны: каждая посвящена выдающимся произведениям одного композитора — Шостаковича, Прокофьева и Онеггера, две другие главы представляют обзоры остальных «военных» симфоний советских (III глава) и западных (V глава) авторов, наиболее крупные в них, естественно, выделены более подробным анализом (Хачатурян, Стравинский, Барток). Пять глав книги окаймляются введением и заключением, в которых сделана попытка некоторых обобщений.

Работ на эту тему, насколько известно автору этой книги, еще не издавалось. Хотя, разумеется, и в монографических исследованиях (например, посвященных Д. Шостаковичу) и в трудах, связанных с историей музыки XX в. — как западных, так и советских авторов — отдельные симфонические произведения военных лет получали различную музыковедческую оценку. Однако в большинстве случаев аспекты освещения этих произведений определялись иной логикой, иной целью — раскрыть творческую эволюцию того или иного композитора, показать в ней роль отдельных жанров. Задача, поставленная пред собой автором данной книги, разумеется, другая. Если ему в какой-то мере удалось раскрыть сущность «военного» симфонизма 40-х годов как крупнейшего творческого явления реализма XX в. (прежде всего социалистического), сочетающего в себе лучшие традиции мирового симфонизма и новые важнейшие тенденции в области современного музыкального мышления, поисков новых средств художественной выразительности, он будет считать свою задачу выполненной.

Введение

В своем прикладном значении музыка поступила на «вооружение» войны на самой ранней стадии человеческого существования, т. е. фактически с того рокового дня, когда человек впервые совершил самый античеловечный поступок: убил себе подобного. История вражды племен открывает одновременно и историю военной прикладной музыки — музыки сигналов, гимнов-кличей, ритмов ударных.

Иное дело — отражение темы войны в музыкальных профессиональных сочинениях, специфическом музыкальном мышлении. Одно из самых первых произведений такого типа возникло лишь в XVI в. — мы имеем в виду мадригал Жаннекена, носящий название «Битва при Мариньяно». Это хоровое полифоническое произведение имело скорее жанрово-изобразительный характер — подобно другим, принадлежавшим ему же известным мадригалам («Охота», «Рынок»): в хоровом четырехголосии слышны призывы к бою, шум битвы, звон мечей, военные сигналы, победные кличи... Успех «Битвы» превзошел все ожидания: и сам ее автор, а затем и его немецкие, голландские, венецианские коллеги увлеклись новой идеей и создали немало произведений, близких «Битве».

Новое слово в истории «военного» музыкального жанра было произнесено почти век спустя прославленным К. Монтеверди: в своеобразной маленькой оратории-симфонии «Единоборство Танкреда и Клоринды» (хотя по традиции это сочинение также называлось еще мадригалом), написанной на слова Тассо (эпизод из «Освобожденного Иерусалима»). Обращали на себя вни-

мание два новшества: главную выразительную роль в сочинении приобретал инструментальный ансамбль (струнные и бас), именно он рисовал картину неожиданного трагического поединка влюбленных — возбуждение боя, перипетии битвы, причем в партитуре использовались и совсем новые приемы, открытые композитором — тремоло, пиццикато струнных. Второе новшество заключалось в том, что музыка «Единоборства» не ограничивалась воспроизведением картины — в ней едва ли не впервые изобразительное начало сочеталось с выразительным. Слушатель ощущал и смену эмоциональных состояний, испытываемых самими участниками поединка. А это означало уже многое...

Последующие «военные» музыкальные опыты не представляли ярких творческих явлений. И хотя среди их авторов были и Гайдн и Бетховен — ни «Битва при Ниле» (победы Нельсона), ни «Битва при Виттории» (войны Наполеона) по существу не поднимались выше довольно посредственных, внешне изобразительных батальных зарисовок. Более интересна в этом отношении 100-я Лондонская симфония Гайдна. Она, как известно, получила даже название «Военной». Это определение главным образом связано с медленной частью цикла. «Романское» спокойствие трехчастного Allegretto перед самой кодой неожиданно нарушается вторжением военной образности — сигналами труб, тремоло литавр, громовым tutti с ударными (для этого композитор специально расширил состав оркестра за счет ударных: ввел треугольник, тарелки, большой барабан). Этот прием внезапной смены образов, создающий эффект непосредственности действия, нельзя переоценить: он широко используется и в современных «военных» симфониях.

Другие примеры батальной музыкальной образности также были в общем творчески мало плодотворны — от придворно-оперной героики «Тезея» Люлли до пафосной музыкальной фрески листовской «Битвы гуннов» (по Каульбаху). Пышный декоратизм был едва ли не главной целью их авторов. И истинные творческие прозрения в сфере драматических музыкальных образов, посвященных теме войны, борьбы, героического подвига и траура, накапливались в жанрах, непосредственно не связанных с военной темой. Таковы, например, могучие хоры страдающего и побеждающего народа в генделевских ораториях, эпический траурный марш Госсека, грозный эпизод Dies irae и реакция на него в Rex tremendae «Реквиема» Моцарта.

Особое место занимают здесь, конечно, творения Бетховена. «Орлиное аллегро» (А. Серов) Третьей симфонии и трагическое размышление о гибели героя и торжестве его идеи в знаменитом траурном марше были вдохновлены в конечном счете идеями освободительной войны, борьбы героев-гуманистов под трехцветным стягом республиканцев против монархической австропрусской коалиции (или в «Эгмонте» — против испанского владыче-

ства). Иное дело, что и в Третьей симфонии, и в музыке к драме «Эгмонт» живут и борются *идеальный* Бонапарт и *идеальный* Эгмонт: многое из того, что привело кумира французской буржуазной революции к банальному концу (как сказал Энгельс, «он опустился до уровня других монархов»), что заставило Бетховена разорвать посвящение «Героической» — композитор в то время не знал, да, пожалуй, и не хотел знать. Он отразил драматические коллизии национально-освободительной борьбы, пафос утверждения республики в идеальных и отвлеченных образах, но от этого они никак не потускнели, наоборот, и до сих пор они поражают в разработках первых частей — взрывами могучей боевой энергии, в марше — суровой глубиной гражданского траура, в финале — чистым, немного наивным жанровым раздольем народного праздника[1]. Именно поэтому эта музыка почти неизменно рождается вновь в памяти авторов — наших современников, когда они, сочиняя музыку, обращаются к образам борьбы за гуманистические идеалы, против зла и тирании.

Впрочем, это относится не только к темам «Героической» и «Эгмонта»; образцами высокой «батальной» музыки остаются и исступленно драматическое звучание мотива судьбы в главной кульминации первой части Пятой симфонии Бетховена, и героические темы его же Пятого фортепианного концерта. Близкие по характеру образы развиваются и в «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза, и в музыкальном эпосе «Нибелунгов» Вагнера.

К ним, может быть, следует добавить еще одно великолепное сочинение, о котором — в этом контексте — мы часто забываем — Девятую симфонию (C dur) Шуберта. Еще Стасов не без основания сказал о ней, что она «навеки будет одним из высших музыкальных созданий о мире»[2]. Действительно, в этой симфонии на редкость своеобразно сочетаются и подчас взаимопроникают контрастные интонационные сферы войны и мира — пейзажные (начальные романтические «лесные» валторны), романско-бытовые образы (венский вальс третьей части) и мир маршевой, фанфарной музыки, воцаряющейся в финале. Его эпическая масштабность, «встреча» народно-праздничных и героико-победных образов словно предвосхищает многие заключения и современных симфоний о войне и мире.

Русская музыка также не богата творческими прозрениями в области воплощения военной образности, хотя и в «заказных» произведениях классиков, типа увертюры «1812 год» или даже «Русско-сербского марша» Чайковского, было кое-что примечательное. Обобщение антагонистических сил в броских, запоми-

---

[1] Показательно, что в финале использована тема контрданса, написанного Бетховеном десятилетием раньше для ежегодного бала художников.

[2] В. В. Стасов. Собр. соч., т. 4. М., 1906, стр. 243.

нающихся мелодических темах («Марсельеза» и «У ворот»), контрастность фактуры — в увертюре; создание эффекта пространственности, образное предвосхищение грядущей победы, начальная траурная музыка, образно-обобщающая народное подневолье в «Русско-сербском марше» — имели отголоски в последующих сочинениях. То же относится и к знаменитой батальной картине из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Здесь также впечатляет мелодический конфликт — контрастное противопоставление татарских тем и темы-песни дружины Всеволода. Тема набега и мотив конницы создают постоянный динамический фон битвы. Но все же и «Сеча» остается лишь великолепной, немного «суриковской» изобразительной эпической фреской. И, пожалуй, не больше. Характерен в этом смысле ее финал — трагедия разбитого русского войска выявлена здесь все же пассивно-эпически — в заключительном скорбном звучании песни «Про татарский полон».

Что же касается «Полтавского боя» из оперы «Мазепа» Чайковского или «Сладости мести» в «Антаре» Римского-Корсакова, то их наивная батальная изобразительность не внесла ничего примечательного в музыкальную образность интересующей нас темы[3].

Но, упоминая о произведениях XIX в., мы не можем не остановить внимания читателя на одном важнейшем факте в истории образного отражения темы войны в прошлом столетии. Этот факт скорее характерен для изобразительного искусства, чем для музыки. Хотя и в живописи воплощение этой темы долгое время носило парадно-декоративный характер, и даже изображение смерти на поле боя нередко подчинялось в конечном счете главной цели художника — возвеличиванию образа победоносного полководца, воспеванию культа силы и мужества, именно здесь возникло качественно новое явление — офорты Гойи «Бедствия войны»; их содержание во многом было связано уже с новыми по характеру наполеоновскими войнами. Эта серия несомненно открывала новую страницу в истории художественного воплощения военной темы. Аллегорические, гротесковые образные черты и другие свежие приемы гравюр Гойи резко обострили обличение войны, заклеймили ее как страшное народное бедствие. И это новое ощущение завоевательной войны способствовало изменению характера самого искусства, ставшего теперь по-новому экспрессивным.

По-иному, но примерно в том же направлении — изменения социальной оценки явления — создавали образ войны и некото-

---

[3] Подобно западной, в русской музыке элементы военной образности накапливались и в произведениях, непосредственно не связанных с темой войны («Богатырская симфония» Бородина), и не только в жанре симфонии («Иван Сусанин» Глинки, «Полководец» Мусоргского).

рые русские художники-баталисты, прежде всего Суриков и Верещагин. Достаточно напомнить выразительнейшее полотно Верещагина «Забытый». Трагедия покинутого на поле боя убитого солдата, над которым кружит воронье, раскрыта художником скупыми, но выразительными штрихами. И не случайно картина вызвала столь широкий общественный отклик, особенно в среде художественной интеллигенции. Появились даже стихотворения, созданные по мотивам верещагинского произведения. Как известно, на один из текстов А. Голенищева-Кутузова, углубившего содержание картины введением в текст контрастной зарисовки осиротевшей семьи, Мусоргский написал свою знаменитую балладу[4]. Его же вторая баллада «Полководец» с знаменитым зловещим маршем-гимном Смерти на поле брани не уступает, а быть может и превосходит силой воздействия офорты Гойи.

Эта новая позиция художника по отношению к войне как к народному бедствию естественно вызвала к жизни новые, более экспрессивные аспекты отражения темы — более активное, злое обличение агрессивной силы, более острые акценты на трагедийной стороне завоевательной войны, ее бедствиях, лишениях, с чем всегда она была связана для широких масс, простого народа. И вновь возникли иные выразительные средства, в частности, те, которые были не в особенной «чести» именно у музыкального искусства того времени — приемы образного воплощения *злого* начала. В этой сфере в истории музыки огромную роль, как известно, сыграл творческий опыт Берлиоза и Листа; именно эти композиторы по существу впервые ввели в музыку новый пласт остро-гротесковой образности, смело используя для ее воплощения в совершенно новом качестве полифоническую фактуру, мелизмы (форшлаги), необычные тембры, вроде, например, Es'ного кларнета...

Развивая эти и другие традиции романтического симфонизма[5], Малер применил их в своем творчестве для воплощения новой, остросоциальной образности, и эта творческая практика имела большое значение для будущего, например, в создании агрессивных образов в «военном» симфонизме Д. Шостаковича.

Наконец, необходимо кратко упомянуть еще об одном, уже совсем близком к нам по времени, явлении в области искусства, связанным с Первой империалистической войной — экспрессио-

---

[4] Картина «Забытый» в числе других произведений Верещагина была выставлена на его авторской выставке в марте 1874 г. Через несколько дней после открытия выставки «Забытый», как и две другие картины, под давлением военных «верхов» были сняты с вернисажа и позднее уничтожены художником. Этот факт, как видно, усилил интерес прогрессивных деятелей искусства к этой теме.

[5] В частности, смелое «шекспировское» смешение контрастной образности — героики, лирики и злого скепсиса, например, в листовской Сонате hmoll.

низме, породившем, особенно в немецком и австрийском литературном, театральном, кино и изобразительном искусствах многие примечательные сочинения. Они оказали заметное влияние и на творческую деятельность художников левого направления. Достаточно назвать хотя бы имена Э. Толлера — в театре, Кэте Кольвиц — в графике; именно из этих кругов позднее вышли деятели искусства социалистической Германии и других стран.

Важно подчеркнуть, что возникшее в значительной мере как отражение отвратительных ужасов окопной жизни, а в некоторых случаях и разочарования в связи с поражением революции, искусство немецких экспрессионистов явилось своего рода противоположным полюсом в истории творческой практики, воплощающей образы войны. Это было искусство пессимистического пацифизма.

Выражение экспрессии, чаще глубоко субъективной, порой уже оторванной от самого объективного явления, его породившего, становилось в таком искусстве явной самоцелью. Массирование ужасного, чувство смертельного испуга, страдания, прострации — вот основной круг эмоций экспрессионистического искусства. Многие его деятели, начав с острого социального протеста против империалистической войны, часто заканчивали свою творческую жизнь культом индивидуалистических чувств и мыслей. Естественно, что подобная образность рождала и соответствующий круг средств, призванных выразить преимущественно экзальтацию или депрессию; таким именно во многом является творчество композиторов нововенской школы, а произведением, косвенно связанным с интересующей нас темой и наиболее талантливо воплотившим эти стилистические тенденции, — опера «Воццек» А. Берга. Кстати, ее опосредованное, отдаленное влияние на образность некоторых «военных» произведений Шостаковича и Онеггера не исключено.

•

Итак, можно сделать хотя бы один важный вывод: пока атмосфера войны — преимущественно завоевательной — носила лишь внешний, чаще всего декоративно-изобразительный характер, творческий эффект был незначительным. Когда же точка отражения событий переместилась в сторону тех, кто нес на себе всю тяжесть и лишения войны, когда в произведениях все чаще стала вскрываться мрачная изнанка войны [6], когда военные поединки стали все острее преломляться через сознание самого художника-гуманиста — стала неизмеримо богаче

[6] Этому, разумеется, способствовал и тот факт, что сам характер войн стал более воинствующе-классовым и массовым по своим размерам.

и «объемность» и глубина отражения, воплощаемый человеческий духовный мир, все активнее чисто изобразительное сменялось выразительным.

Эффективность этой творческой эволюции была обусловлена прежде всего самой природой музыкального искусства. «Самый последний ученик живописи, рисующий пейзаж, — писал в свое время Лист, — при помощи нескольких штрихов мела передает какой-нибудь ландшафт более верно, чем музыкант, оперирующий всеми вспомогательными средствами самого искусного оркестра, но эти же образы, коль скоро они *вступают в соотношение с духовным миром* (курсив мой. — *Б. Я.*), и если так можно выразиться, субъективизируются до грез, до *выявления и подъема чувства*, приобретают своеобразное родство с музыкой» [7].

Это точное наблюдение великого мастера (и мыслителя) можно было бы несколько развить: эффект эмоционального переживания событий, духовной реакции на происходящее не только высекает ту волшебную искру, которая «поджигает» творческую фантазию композитора, но и создает необходимые условия для движения и развития музыкальных мыслей. Иначе говоря, только в этом случае появляются реальные возможности вызвать к жизни не столько батальную изобразительную картину, сколько действенную симфоническую драму, трагедию, построенную на сложном взаимодействии конфликтных образов, богатстве и многообразии сквозного развития.

Ведь в жанре симфонии, который нас сейчас более всего интересует, как и в романе, всего важнее система связей, взаимодействия и взаимоотражения образов. В ней заключен главный аспект отражения объективного мира в крупной музыкальной форме, в которой как бы осуществляется своеобразное «*моделирование*», точнее «*пересоздание*» жизненных *процессов*. Фактически и вся история симфонизма есть не что иное как последовательное обогащение отражения, «моделирования» многообразия движений действительности, движений, обусловленных противоречием развития жизненных конфликтных начал.

В течение почти пяти веков скромная инструментальная пьеса развивалась до мощных контуров современного симфонического цикла. Долго и настойчиво продолжались поиски самого его облика — наиболее емкого, эффективного для развития содержания — как в отношении структуры частей, так и их последовательности.

Как известно, начиная с XVII в., интересующий нас жанр проходит через последовательные стадии своего развития: оперная Sinfonia — увертюра, инструментальная сюита, камерная, концертная симфония, concerto grosso, симфонический цикл манн-

---

[7] F. Liszt. Gesammelte Schriften, T. II, S. 104.

геймцев, ранних венских классиков, бетховенский цикл, цикл романтической симфонии. Симфонический жанр жадно впитывал прогрессивные элементы (характер образности и ее развития) самых различных жанров (например, церковной сонаты, позднее — квартетов, инструментального концерта, оперы). В новом жанре, особенно в его медленных, раздумчивых частях, сказалась и образность органной литературы, полифонических форм; с другой стороны, он вобрал и веселую жанровость оркестрово-танцевальных сюит. Двухвековой опыт оперной музыки принес в симфонию венских классиков истинный драматизм образов, фресковую манеру письма, повышенную силу эмоционального воздействия. Многообразные типы контрастирования этих жанров активно питали симфонию, формировали прогрессивные принципы мышления, драматургии в частях симфонического цикла — тематический (от инструментальных концертов, в частности, Вивальди) и тональный (церковная соната) контрасты, принцип репризности как стремление акцентировать ведущую образность в едином целом, построенном на основе расчлененной, контрастной периодичности.

Кристаллизуется не только форма, но и типический тематизм — главным образом в двух основных «поджанрах» — симфонии, ведущей свою родословную от жанрово-танцевальной сюиты (Гайдн, «пасторальные» симфонии Бетховена) и от драматической, оперной увертюры (драматические симфонии Моцарта и Бетховена). «Производный» контраст — дальнейшая ступень развития и предпосылка окончательного утверждения сонатного Allegro как первой и основной части цикла с новой мотивной техникой контрастирования, развивающей серединой Allegro — разработкой и динамической репризой.

Так, по верному замечанию проф. С. С. Скребкова, *картина* жизни, отражаемая в первых симфонических Allegro, сменяется в дальнейшем *драмой* жизни [8], а по мнению другого исследователя, проф. И. Я. Рыжкина, «симфония состояний» ранних венских классиков уступает ведущее место сюжетной симфонии, симфонии с конфликтной драматургией [9].

В бетховенском цикле процесс движения образов приобретает новый характер диалектического развития — новое тематическое качество возникает обычно как результат количественных изменений — будь то процесс переинтонирования одной темы или результат интонационного взаимодействия двух или нескольких контрастных тем. Важнейшим новым качеством симфонического раз-

---

[8] См. его статью «Художественные принципы музыкальных стилей». — Сб. «Музыка и современность», № 4, 1965, стр. 27.

[9] «Образная композиция музыкального произведения». — Сб. «Интонация и музыкальный образ». М., «Музыка», 1965, стр. 199—200.

вития бетховенского цикла является становление целостности (в экспозиции темы, в разделах части, в самой части и, наконец, во всем цикле) как *внутренне противоречивого единства*. Именно в бетховенской симфонии все большее значение для формирования образного качества приобретает принцип воплощения его как *единства множественности*. Заметим, что этот основополагающий принцип симфонического мышления в наше время вступил в новую, более высокую стадию и, как мы убедимся позднее, на примере симфоний последнего времени, он проявится, в частности, в целой системе «поли» средств (полифония, полигармония, полиритмия и т. д.), используемых в самых различных видах не только последовательного, но и одновременного контраста.

История воплощения жизненных контрастов и конфликтов в крупной музыкальной форме органически связана и с последовательно прогрессирующим мастерством воплощения движений, развития; так, начальная, элементарная повторность (куплет) рождает позднее изменчивую, вариантную повторность, возникают имитационные приемы изложения. Важнейшим «скачком» в истории музыкального мышления явилось рождение эффекта смены контрастных интонационных движений, а затем, как его следствие — многообразной «драматургии репризности». Подобно тому как маннгеймцы совершили переворот, заменив внезапную смену темпов эффектом звукового «крешендирования», в бетховенскую эпоху появления и развития нового качества — *производного* тематического контраста (связанного, как уже отмечалось, с зрелостью сонатного Allegro) — возникает практика «двойной экспозиции»[10] и «вытеснения», т. е. эффекта постепенного зарождения в недрах одной интонационной атмосферы контрастного ей интонационного качества, последовательного высвобождения второго от «власти» первого и самоутверждения.

Соответственно обогащалась в практике симфонии и фактура — вариационно повторная, имитационная, свободно гомофонная, разработочная. Заметим, что, хотя в определенные исторические периоды развития «оркестровой сонаты» доминировал тот или иной ее тип, все же во всех истинно ярких симфониях (а также и камерных сонатах) обычно встречались (в разных соотношениях) *все* виды фактуры; как и в практике использования других выразительных средств, и в этом случае крупный мастер никогда не превращал вновь найденное в моду, в абсолют, а стремился разнообразно использовать весь арсенал

---

[10] Этот термин применяется здесь не в обычной его трактовке — как явление музыкальной (концертной) формы, а в его кино-драматургическом понимании: как эффект одновременного наложения двух кадров.

средств, накопленных творческой практикой. И это позволяло ему решить главную задачу — по-новому раскрыть содержание.

То же можно сказать и о самом цикле. В творческой практике венских классиков окончательно утвердился четырехчастный симфонический цикл. Он сложился как наиболее емкая крупная музыкальная форма, объединяющая различные обобщающие эстетические категории — драматическую, лирическую, эпическую; контрастную темповую и жанровую драматургию. И вместе с тем симфоническая форма сложилась как единство, возникающее на основе самого принципа цикла — т. е. кругового движения — возвращения в финале образности первой части, ее темпа и приемов развития.

Складывались и типичные формы отдельных частей и прежде всего сонатная форма первой части как наиболее эффективная для раскрытия главного тезиса и сущности конфликта.

Облик цикла исторически не оставался одинаковым: менялись местами его средние части; Бетховен заменил ранее традиционный менуэт более обобщенным и емким скерцо, он же ввел принцип прерывной разработки, разработочную коду: Adagio, то, убыстряясь, превращалось в Allegretto, то вновь возвращалось в свое русло размеренного движения в характере раздумья. Романтики внесли в симфонию стихию жанров бытовой образности — так появились в цикле более индивидуализированные (и потому более «опасные» для форм абсолютной музыки) романс, вальс, бурлетта и др. Брамс закончил свою Четвертую пассакальей [11]. Глазунов объединил в одном из своих циклов медленное Adagio и финал, но еще раньше Мендельсон связал воедино все части своей Шотландской.

Да и как будто бы «узаконенная» четырехчастность цикла в любое время его существования, у подлинных мастеров никогда не была прокрустовым ложем: трех или пятичастность — не так часто, но встречались и у венских классиков, и у романтиков, а, например, у Мясковского мы встречаем любой из вариантов — от одночастной «листовской» поэмы до пятичастного цикла, в симфонии Малера и того больше. Словом, как и всегда, в настоящем творчестве традиции формы не были оковами, а неизменно в большей или меньшей степени изменялись, обновлялись, принимали индивидуальный облик в зависимости от конкретного содержания.

Не последнюю роль в этом процессе играло прогрессирующее в XIX в. значение программных принципов. В течение послед-

---

[11] Скорее как результат прозорливого предвосхищения новой формообразующей роли ритма, чем влияния неоклассицистических тенденций.

него века сложились, как известно, и различные типы самой программности. Историческая кристаллизация этих типов очевидно связана со спецификой отражения реальной действительности именно музыкальным искусством. Своеобразным объективным предметным отражением в музыке является социально обусловленная эмоциональная жизнь человека во всем разнообразии ее проявлений.

Мир чувств возникает в результате эмоционального отражения, поступков человека, событий, совершающихся вокруг него. Но жизненные «акции» героев и их переживания воплощаются в музыке далеко не одинаково. Если сами чувства находят в музыкальных образах и их развитии отражение глубокое и богатое, тонкое и непосредственное, то события, их вызывающие, связанные больше со стихией изобразительности, чем выразительности, находят в музыке гораздо более сложное — опосредованное и специфическое отражение. Именно поэтому для воплощения жизненных событий композитор часто вынужден прибегать к помощи других искусств — к слову, зрительному образу и еще более — к факторам, стимулирующим ассоциативное мышление слушателя. Особенно это становится необходимым при создании крупной формы, в которой важно воплотить движение, развитие, смену чувств, а, следовательно и явления, вызвавшие их — события, действия, поступки, иначе говоря, становится необходимым — в большей или меньшей степени — *мотивировать* смену чувств жизненными событиями, человеческими действиями. А для этого средств самой музыки оказывается часто уже недостаточно. Не в этом ли историческая логика рождения различных синтетических форм — романса, оперы, оратории и т. д.? Здесь же таится и «секрет» появления крупных симфонических программных форм; литературно изложенные (развернутые или лаконичные) программы, эпиграфы или названия частей и другие приемы, призванные стимулировать возникновение у слушателя образных ассоциаций, помочь ему создать представление о событиях, вызвавших к жизни именно *такую* логику развития человеческих эмоций, именно *такое* образное содержание музыкального произведения.

Решение этой задачи, впрочем, может быть достигнуто и иным путем — средствами самой музыки. Конкретизация музыкальной образности, логика ее развития с целью утверждения авторской идеи осуществляется часто и с помощью жанровых средств, — элементов звукоизобразительности или использования выразительной логики, смены образов, словно имитирующей хорошо знакомые жизненные процессы. Все это и стимулирует необходимую композитору конкретизацию образности, заставляя слушателя, пережив выраженное музыкой, активно ощутить позицию автора и душевно принять эстетический приговор, вынесенный им изображаемым событиям.

Различные типы программности во многом определяются различным удельным весом изображения действия, конкретных примет развивающегося сюжета, его взаимосвязью с эмоциональной образностью.

Есть произведения, в которых эмоциональные образы объединяются лишь лирической связью, почти без всяких примет действия. Нечто подобное мы ощущаем во многих лирических стихотворениях.

Есть симфонические произведения, в которых мотивирование логики развития чувств действием или обстановкой воплощается лишь фиксацией самых легких признаков жизненного явления; многие эмоционально-образные смены здесь также лишены событийной мотивировки, сюжет воплощен лишь в характерном сцеплении обобщенных образов.

Наконец, последовательно сюжетная программность — еще одна разновидность программного симфонизма. В этом случае в музыке может воспроизводиться и последовательный ход жизненных событий, рождающих серию эмоциональных образов.

Воплощение одних и тех же образов и перипетий шекспировской трагедии «Ромео и Джульетты» Чайковским и Берлиозом — наглядный пример второго и третьего типов программного симфонизма.

Это различие характера и логики развития программных образов явилось также действенным фактором в становлении конкретных симфонических форм. «Военные» симфонии, созданные в годы второй мировой войны, — о них пойдет у нас речь — в подавляющем числе случаев принадлежали именно к этим трем типам программного симфонизма.

Но прежде чем перейти к анализу образности и типов ее развития в симфонизме эпохи второй мировой войны, определить некоторые выводы по их драматургии, проблемам формы и выразительных средств, следует кратко остановиться еще на одном важном вопросе.

К интересующему нас историческому периоду 40-х годов советский и зарубежный симфонизм накопил огромный творческий опыт. Но отношение к жанру большой симфонии в период между двумя мировыми войнами оказалось весьма неустойчивым: в творческой практике зарубежного симфонизма судьба большого цикла вообще висела «на волоске». Подобные же нигилистические тенденции возникали и в развитии советского симфонизма, но они все же никогда не вызывали столь радикальных и поспешных приговоров.

Канун нового века в западном симфонизме ознаменовался рождением таких примечательных явлений как программные поэмы Рихарда Штрауса, симфонии Г. Малера, «Ноктюрны» Дебюсси. То было веяние уже нового времени: если Малер пытался, обновив жанр большого симфонического цикла, сохранить сим-

фонию как наиболее емкую и богатую форму музыкального мышления, способную выразить философские раздумья века, то Штраус и Дебюсси — два властителя дум начала столетия — явно не жаловали своим вниманием форму большого симфонического цикла. Штраусовская программная поэма, как известно, импонировала броскостью, интонационной выпуклостью своих образов, сочным декоративным мазком, пронзительными тембровыми «смесями». Дебюсси пленял изысканностью колорита, трепетной изменчивостью ткани, тонкостью тембровых находок. Но ни тот ни другой по существу не ставили перед собой задач философского осмысления происходящих социальных событий[12], поэтому они почти и не обращались к большому циклу «абсолютной» симфонической музыки. В Симфонии для духовых (1944) Штраус отходит от своего массивного стиля и обращается к камерной музыке с затейливой полифонической вязью.

Малер же никогда не изменял своей гражданственной цели — участвовать симфонией в построении мира. Он приблизил симфонию к современному роману с его динамически-повествовательной техникой. Но, повернув в конце своего творчества к экспрессивной полифонии (Восьмая, Девятая симфонии, «Песнь о земле»), Малер довел размеры цикла и число его исполнителей до гигантских масштабов («Симфония для тысячи участников») и, как казалось многим западным теоретикам, «исчерпал до дна» выразительные возможности симфонического цикла.

Композиторы Нововенской школы и некоторые их современники, объявив войну романтической эстетике, открыто предпочитали камерные масштабы оркестровой пьесы, концертные формы à la Barocco. По существу те же тенденции сказались и в творчестве Хиндемита, сравнительно поздно обратившегося к жанру симфонии. Он также предпочел старым традициям мотивной разработки — контрапунктически — концертные приемы, разнообразные тематические комбинации, линеарную полифонию. Другой характерной тенденцией в симфоническом творчестве Хиндемита явились его большие симфонии («Матис-художник» и более поздняя «Гармония мира»), написанные или скомпонованные на основе музыкальных образов одноименных опер. И это тоже симптоматично. Близка к ним и «оперная симфония-сюита» Берга «Лулу» (1934), более независимы от логики их театральных музыкальных источников прокофьевские — Третья и Четвертая. Композиторов «Шестерки», молодого Бартока также не привлекал жанр большой симфонии. Концертные пьесы, программные картины, музыка для оркестра — таковы излюбленные жанры 20-х и 30-х годов.

---

[12] Лишь «Жизнь героя» и «Домашняя симфония» в известной мере представляют исключения.

«Рыцарей» крупного симфонического цикла можно было пересчитать по пальцам: финн Я. Сибелиус, англичанин В. Уильямс, итальянец Малипьеро и некоторые другие. Было бы несправедливым зачислять всех этих крупных музыкантов в разряд традиционалистов-эпигонов: во многом и они обогатили старый цикл (введение оригинальных жанровых форм у Уильямса, высокой техники переинтонирования тем у Сибелиуса и т. д.). И все же нельзя не признать их верности облику романтической симфонии, сознательного стремления оставаться в стороне от яростной, сенсационной жажды поисков, которой были обуреваемы современные им музыкальные колумбы.

Несколько иным был путь русской симфонической музыки. Хотя и ее авторы, как уже указывалось, испытали в предвоенные годы известное разочарование в традиционной форме большого цикла романтической симфонии, и здесь сказались некоторые тенденции, общие с западной музыкой. Таковы, например, прогрессирующее «раздвоение» мышления крупных симфонистов (начиная еще с Чайковского), творивших и в жанре большой симфонии и в жанре программной поэмы (Глазунов, Рахманинов, Скрябин), и симптоматичное появление симфонистов-миниатюристов (Лядов), и примат полифонических форм над гомофонными (поздние Глазунов, Танеев), и ощутимые приметы экспрессионистических тенденций (позднее Скрябин, отчасти Рахманинов).

Но, подобно русской и — позднее — советской литературе, сохранившей верность жанру романа, философски осмысливающего жизненные коллизии, — русская и советская музыка не торопились сдать в архив форму симфонии, отказаться в ней от глубоких жизненных раздумий. И наиболее радикальная фигура из поздних русских симфонистов — Скрябин активно добивался социального звучания своих симфонических произведений. Пусть эти образы носили идеалистически-отвлеченный характер, но именно в них автор «Божественной поэмы» и «Прометея» темпераментно обращался к своим слушателям, призывая их к изменению социального порядка в мире. Подобно позднему Малеру, в симфонизме Скрябина, однако, в конце его творческой жизни отчетливо наметились и кризисные черты развития жанра — гипертрофия форм и чувств, воплощаемых в преувеличенно-экспрессивных образах.

20-е годы не прервали нить развития русской симфонической музыки, хотя в конце этого десятилетия на ее долю выпало тяжелое испытание: «роман» с «Интернациональным обществом современной музыки» повлек за собой острые и сокрушительные нападки на жанр симфонии и, устами И. И. Соллертинского, увлеченная модернистскими веяниями русская музыкальная мысль этого времени вынесла беспощадный приговор традиционному жанру.

Но судьи все же поторопились. К счастью, творческая практика оказалась разумнее — усилиями выдающихся музыкантов как более старшего (Мясковский, Прокофьев), так и нового (Шостакович) поколений симфоническая форма доказала свою жизнеспособность. И в 30-е годы талантливые выпускники русских консерваторий избирали в качестве своей дипломной работы преимущественно жанр симфонии.

Из группы советских симфоний, созданных в 20-е годы, безусловно выделились две — Шестая симфония Мясковского и Первая симфония Шостаковича; произведения сорокадвухлетнего мастера и восемнадцатилетнего дебютанта, который в то время даже не был убежден еще в своем композиторском призвании. Одна из вершин русского классического драматического симфонизма и плод — пусть еще юношеского — новаторства с его новым стилем выразительности — краткостью, лаконизмом речи, яркой, смелой контрастной образностью, новым интонационным строем, интеллектуализмом нового времени.

Замечательным, однако, был тот факт, что и ту, и другую симфонии — произведение, мастерски развивающее великие традиции русского философского симфонизма XIX в. и первый творческий опыт нового поколения, открывающий новую главу в истории русского симфонизма, отличала знаменательная общая черта — желание не мельчить крупную форму, откликнуться ею на самые сложные и острые проблемы, которые выдвигала перед жизнью, народом, интеллигенцией тревожная современность, новое молодое общество. «Зрелый, уже сложившийся художник и революция» — такова тема симфонии-трагедии Н. Мясковского; «Юный художник, впервые осмысливающий жизнь» — так можно было бы определить существо содержания симфонического первенца Д. Шостаковича.

И в дальнейшем эти два наших великих мастера, несмотря на все различие своих индивидуальностей, не изменили любимому жанру и в течение всей своей творческой биографии для самого сокровенного, самого ответственного разговора о жизни со своим слушателем избирали именно симфонию.

Кстати, и та и другая симфонии, хотя формально и не были связаны с военной тематикой, сыграли известную роль в формировании именно военной музыкальной образности. Напомним читателю скорбные побочные темы à la Мусоргский первых частей Пятой и Шестой симфоний Мясковского — роль этих тем в его же «военном» симфонизме 40-х годов очевидна; по существу, сурово лирические темы 20-х и 40-х годов — почти близнецы. Но дело не только в этом: замысел Второй симфонии Хачатуряна (и особенно ее медленной части) несомненно связан с финалом Шестой симфонии его учителя. Возникающий еще в скерцо сквозной образ русского причета-плача развертывается Мясковским в финале в трагедийную картину; он искусно соче-

тает тему причета с обобщенным смысловым образом секвенций Dies irae и народным духовным стихом о расставании души с телом. Близко к этому решение и у Хачатуряна, так же последовательно укрупняющего образ в Andante Второй симфонии путем сочетания темы, выращенной из народного оригинала («Братец Охотник») с тем же средневековым напевом Фомы Челанского. В среднем разделе скерцо той же симфонии Хачатуряна (и не только в ней!) мы находим отголосок и драматургического приема, введенного Шостаковичем в Lento его Первой симфонии. Мы имеем в виду эффект создания тревожной лирики путем неожиданных вклинений в развитие медленного лирического напева «кинжальных» трубных сигнальных реплик (однотакты), рождающие атмосферу предгрозового раздумья.

Таков только один пример плодотворного влияния ранних образцов советских симфоний на драматургию «военного» симфонизма 40-х годов.

Разумеется, советская музыка 20-х годов знает немало симфоний и эпигонского толка: долгое время в силу разных обстоятельств облик традиционной романтической симфонии оставался у многих ее деятелей почти неизменным, с сложившимися канонами образного содержания и формы. В лучших же образцах советской симфонии 20-х и 30-х годов совершался активный важный процесс творческих поисков, приспособления традиционной формы к новому содержанию, в частности, использования достижений театра и кино.

Не всегда это осуществлялось только в жанре самого симфонического цикла. Как и на других исторических этапах развития симфонизма, новое рождалось и в оратории, и в малых симфонических формах. Как много плодотворного содержалось, например, в прокофьевской кантате «Александр Невский», или в триаде инструментальных концертов Хачатуряна, или в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Шапорина! Два из этих примеров имеют прямое отношение к интересующей нас «военной» симфонической образности: монтажный принцип звукописной батальной картины «Ледового побоища», новые тембровые эффекты Прокофьева, эстетически обличающие псов-рыцарей, их злобный марш, как и агрессивная скачка монголов в симфонии-кантате Шапорина, — все это великолепные образцы симфонического воплощения образов войны. «Русь под игом монгольским» (Шапорин), лирика русских пейзажей и проникновенной женской грусти — не менее яркие примеры удачных образных портретов сил мира, гуманизма, противопоставленного злу.

В этой связи нельзя не вспомнить и «военные» — Третью и Четвертую — симфонии Л. Книппера. Эстетическая ценность этих произведений, к сожалению, в целом не особенно высока — они пестры и подчас поверхностны. Однако это не умаляет значения отдельных прозорливых находок композитора. К ним относится,

например, образ вражеской атаки во второй части симфонии о бойце-комсомольце (Третья): этот образ воплощен в динамическом *«раздувании» одного звука*[13], *на ритмическом фоне марша* корниловцев, в механическом нарастании на остинатном ритме, frullatto у медных. Привлекают внимание и траурные раздумчивые монологи духовых инструментов (включая тубу) в среднем разделе «Элегии», впечатляет эпизод смерти героя, в котором искусно использован эффект внезапного обрыва голоса (на недоговоренном слове), поющего «Полюшко».

Наступающие злые силы, запечатленные в виде аскетичного и грузного остинатного марша эпизода битвы и противоположный им образ, воплощенный в военно-патриотичной песне, звучат и в Первой симфонии Шапорина[14] (Grave marciale — разработка первой части); вторая часть — симфоническое скерцо, названное «Плясом» (позднее так же назовет вторую часть своей «военной» симфонии «Родина» и Г. Попов), — полна стихийной удали: частушечные попевки сменяются гармоничными переборами, стремительными плясовыми ритмами — так, по примеру Мусоргского, воплощена в шапоринской симфонии буйная энергия народа, вставшего на защиту молодой республики.

«Военная» тема отразилась и в других симфонических произведениях советской музыки 20-х—30-х годов — Четвертой симфонии Половинкина, произведениях Василенко, Ипполитова-Иванова и даже — своеобразно — в героических образах Шестнадцатой симфонии Мясковского, «Героической увертюры» Косенко.

Мы напомнили — в весьма лаконичной форме — нашему читателю некоторые факты из биографии советского симфонизма периода, предшествующего военному времени, 40-м годам. Думается, что предельно краткое отступление позволяет все же ощутить различные творческие пути развития симфонии в довоенный период. Крепкие традиции гражданственности, социальной значимости русского искусства не позволили ему изменить высокому содержательному симфонизму. Этому немало способствовала интенсивная духовная жизнь больших идей социалистической революции, советского патриотизма, вдохновлявших народ и естественно стимулировавших рождение крупных форм, насыщенных высоким социальным содержанием. Чтобы аргументированно утверждать большие идеи, нужны ведь именно крупные формы!

Героические образы освободительной патриотической войны неоднократно привлекали авторов советской симфонии. Но образцов высокого симфонизма они все же не создали. Это случилось лишь в 40-е годы, когда невиданная еще по своим масштабам че-

---

[13] Аналогичный прием в сцене убийства в «Воццеке» Берга!

[14] Так же, как и в симфонии Книппера, в ее партитуру введен хор.

ловеческая трагедия вызвала к жизни достойное ее трагедийное искусство, когда в полной мере могла проявиться истинно конфликтная драматургия. Появление подлинных симфонических шедевров могло осуществиться и потому, что именно к этому времени мастерство корифеев советского симфонизма достигло уровня высокой зрелости и, в частности, уменья счастливо сочетать в своих крупных философских формах образы эпические, рисующие исторические судьбы, устремления народов и лирические, способные раскрыть всю глубину переживаний отдельной личности. В эту пору советское искусство и создало подлинно великие симфонии о войне и мире — произведения, по праву ставшие классикой мирового симфонизма.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

«Военные» симфонии Д. Шостаковича

Если рассматривать тему Великой Отечественной войны в ее широком публицистическом значении, то в творчестве крупнейшего композитора современности Д. Шостаковича мы могли бы насчитать немало произведений, посвященных этой теме. Она затронута и в самой миниатюрной из его симфоний — Девятой (Largo, начало финала), ее отголоски во многом наполняют атмосферу и Десятой и Тринадцатой симфоний. В более камерных масштабах те же образы военной трагедии воплощены и в экспрессивном трио памяти И. Соллертинского, и во Втором и Восьмом квартетах, и в музыке к кинофильмам «Молодая гвардия», «Падение Берлина» и «Встреча на Эльбе».

Но, разумеется, истинные памятники трагических военных лет — две симфонии в «до» — Седьмая и Восьмая. В этих двух произведениях — почти «погодках» — автор горячо и страстно реагировал на страшные события — ожесточенный поединок, в котором схватились насмерть два мира — силы нового, социалистического общества и полчища фашистской злой рати.

Знаменателен уже сам факт, что две такие могучие музыкальные фрески возникли непосредственно друг за другом: в день, когда на улицах Куйбышева появились афиши премьеры Седьмой, в сознании композитора уже зрел замысел следующей, Восьмой симфонии. Сердце композитора-гуманиста в эти тревожные дни не могло молчать. Оно рвалось в бой, оно должно, непременно должно было выплеснуть всю боль, весь гнев, накипавшие в эту

тяжелую, мрачную пору в душе народа, с каждым днем, с каждым часом...

«Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники — мои друзья! Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем честно и самоотверженно работать!» С такими трепетными словами обратился композитор по ленинградскому радио 1 сентября 1941 г. Он добавил: «Час тому назад я закончил партитуру второй части моего нового большого симфонического произведения... Если удастся закончить третью и четвертую части этого сочинения, то его можно будет назвать Седьмой симфонией» [1].

17 сентября в своем ленинградском дневнике композитор В. Богданов-Березовский сделал следующую запись: «Сегодня вечером с Ю. Кочуровым, Г. Поповым и Ю. Пейсиным ездили к Шостаковичу на улицу Скороходова. Он дважды сыграл нам две части новой симфонии. Рассказывал о плане дальнейшего. Впечатление у всех огромное. Удивительный пример синхронной, и можно сказать мгновенной творческой реакции на переживаемые события, переданной в сложной и крупной форме» [2].

Да, это была действительно мгновенная реакция на совершающееся! История еще не знала столь быстрого, непосредственного отклика художника на события современности в крупной форме. В этом проявилась природа гениально одаренного музыканта и истинного гражданина, сказалась и специфика таланта Д. Шостаковича — особенно острое ощущение им жизненных явлений трагедийного характера. Об этой особенности можно было судить уже по его ранним сочинениям: симфония девятнадцатилетнего композитора, «Похоронный марш» и «Пляски смерти» из «Афоризмов» далеко не единичные тому свидетельства.

Герой Шостаковича всегда встревожен жизнью, он неизменно чуток, до болезненности восприимчив к горю и страданиям, к проявлению злого, антигуманистического начала, ко всему, что мешает жить свободному человеку.

Именно поэтому в эпоху Великой Отечественной войны, когда с каждым годом этого памятного четырехлетия до полного предела напрягались человеческие силы, накалялся гнев, крепла надежда, но и накапливались боль и страдания человеческого сердца — Шостакович не мог молчать. Две монументальнейшие симфонические фрески, выписанные им одна за другой поистине с силой микеланджелевского резца, запечатлели на столетия эту страшную и в то же время великую эпоху в истории человече-

---

[1] Цит. по сб. «В годы Великой Отечественной войны». М., «Советский композитор», 1959, стр. 98. Симфония начата в конце июля 1941 г.
[2] Там же, стр. 131.

ства, одну из наиболее трагедийных ее страниц, ожесточенную схватку сил старого и нового. В этом прежде всего — историческое значение двух великолепных «военных» симфоний. Но их художественная значимость, конечно, не может быть исчерпана самим выбором темы, крутым разворотом раскрывающих ее драматических коллизий, уровнем эмоционального наполнения разворачивающегося действия. Как и всегда, сила подобных произведений — и в точно найденной художественной форме, продуманности и силе воздействия их музыкальной драматургии, современности их художественных средств.

Тот факт, что все это было рождено композитором в кратчайшие сроки (три части симфонии в течение одного месяца [3]), почти без «потерь» и просчетов, можно объяснить только тем, что Шостакович — истинно современный композитор-симфонист нашего века, превосходно чувствующий типические переживания своего поколения, смело, но всегда оправданно обновляющий традиции, а значит, и создающий новые традиции. Поэтому оба эти произведения Шостаковича, посвященные великой гуманистической, публицистической теме нашего времени — теме войны и мира — поучительны и своей формой, истинно современным симфоническим мышлением; они представляют огромный интерес для изучения завоеваний всего симфонизма XX в., тенденций его драматургии.

О Седьмой и Восьмой симфониях, как известно, существует уже большая литература. В ней обстоятельно проанализированы разные стороны этих произведений, их достоинства и недостатки. Наша задача — обратить внимание читателя главным образом на *драматургическую* сторону их симфонизма. Но прежде чем подойти к вопросам собственно драматургическим, напомним читателю кое-что необходимое для последующих обобщений.

Как известно, оба военных цикла — самые монументальные у Шостаковича — 72 и 62 минуты. Они крупнее даже капитальной Одиннадцатой симфонии. Подобно героическим бетховенским циклам (Третьей, Пятой, Девятой), симфониям-трагедиям Чайковского, «Богатырской» Бородина, их первые части — самые продолжительные: каждая из них звучит около тридцати минут, почти половину времени всего цикла. Это и понятно: особенность такого рода «героико-трагических» [4] циклов в основополагающем значении открывающих частей — в них излагается главный тезис, создается атмосфера симфонического действия, закладывается основа конфликта.

---

[3] «Я никогда не сочинял так быстро, как сейчас», — заметил он в период создания Ленинградской симфонии. — «Вечерняя Москва», 8 октября 1941 г.

[4] Так назвал их сам автор («Советское искусство», 7 сентября 1945 г.).

Как свидетельствует сам композитор, замыслы этих симфоний определили программы[5]. Он упоминает, что Седьмая первоначально даже имела заголовки: I ч. — «Война»; II ч. — «Воспоминание»; III ч. — «Родные просторы»; IV ч. — «Победа». Позднее автор снял их, видимо, имея в виду, что даже такие лаконичные и общие заглавия невольно схематизируют и обедняют истинное содержание частей[6]. Восьмая, хотя и не получила авторских комментариев, несомненно также имеет программный замысел.

Седьмая симфония, как уже сказано, — редкий пример мгновенной реакции на событие. В конце сентября 1941 г., т. е. спустя три месяца после внезапного начала войны, три части симфонии были уже почти готовы. Они созданы в Ленинграде, городе-герое, одном из тех мест, где уже в первые месяцы войны особенно гулко слышался грохот наступающих фашистских танков, оглушительный вой предупреждающих сирен, быстрее, чем в других местах, создалась обстановка фронтового города. Это ощущение *налетевшей тучи, неожиданной смены атмосферы мира и войны* и представляет главное содержание первой части симфонии. И, видимо, не случайно, композитор вначале был склонен и ограничиться ею, создав героико-эпическую программную поэму, нечто вроде «Полтавского боя» или «Сечи при Керженце». Но это намерение довольно быстро сменилось решением написать полный симфонический цикл. В Ленинграде в том же сентябре 1941 г., еще до эвакуации, возникают еще два новых и принципиально важных слагаемых цикла. Содержание третьей части, первоначально названной автором «Родными просторами», очевидно, связано, как уже указывалось в литературе[7], не только с образами природы,

---

[5] Д. Шостакович. О подлинной и мнимой программности. — «Советская музыка», 1956, № 5.

[6] В концертной программе к первому исполнению симфонии в Куйбышеве 5 марта 1942 г. автор дал краткую аннотацию к отдельным частям ее: «Первая часть рассказывает о том, как в нашу прекрасную мирную жизнь ворвалась грозная сила — война (в другой раз автор заметил, что в экспозиции возникает чувство глубокой нежности и восхищения. — *Б. Я.*). Я не сочинял так называемую батальную музыку. Мне хотелось передать содержание страшных событий. Центральное место в первой части занимает реквием памяти героев, погибших за нас... После большого соло фагота, посвященного скорби о погибших близких людях, наступает светлое и лирическое заключение первой части... Вторая часть — скерцо. Это довольно развитый и лирический эпизод. Тут воспоминания о каких-то приятных событиях, о радостных эпизодах. Все это подернуто легкой дымкой грусти и мечтательности. Третья — большое Анданте (окончательный темп Adagio. — *Б. Я.*). Упоение жизнью, преклонение перед природой — вот мысли, заложенные в третьей части... Наряду с первой, четвертая часть является основной в этом сочинении. Первая часть — это борьба, четвертая — грядущая победа». В другой аннотации автор так характеризует третью часть: «Патетическое адажио — драматический центр произведения».

[7] Л. Данилевич. Д. Шостакович. М., «Советский композитор», 1958; Г. Орлов. Симфонии Шостаковича. Л., 1961.

но и с величественными просторами ленинградских проспектов, набережных, торжественных архитектурных ансамблей. Это создало новый драматургический контраст, новый поворот, новый аспект основного, развивающегося противоречия — войны и мира. Наконец, третье важнейшее звено — финал симфонии, возникший уже вне родного города (в начале октября 1941 г., когда композитор был эвакуирован в г. Куйбышев), — прозрение грядущей победы[8]; она в те дни казалась гораздо ближе, чем это произошло в действительности. Таким образом, финал дал возможность оптимистически завершить драматический замысел и внести в него новый, обогащающий целое эпический колорит.

Форма крайних частей симфонии, как и обычно, более развернута, особенно первая, представляющая активно обогащенную сонатную форму, да и сложная трехчастная форма финала также примечательна новыми приемами развития сквозного действия.

Средние части цикла гораздо более закруглены, лишены черт последовательной сюжетной программности. Трехчастность подчеркнута симметричностью почти каждого из ее составных крайних разделов (II ч.: $aba^1—cdc—aba^1$; III ч.: $aba—c—aba + coda$). Средние части симфонии сближает и динамическая образность их срединных эпизодов. Однако некоторая эмоциональная общность их структур гораздо меньше объясняется общностью их содержания и гораздо больше — заботой об архитектоническом единстве целого.

По поводу второй части Седьмой симфонии существуют крайние точки зрения. Основываясь на высказывании композитора[9], некоторые исследователи творчества Шостаковича пытались найти здесь и «весеннюю лесную суматоху» (Д. Рабинович) и «лихорадочное веселье» (Л. Лебединский); другие, наоборот, обнаруживали «искаженную реминисценцию» Лунной сонаты Бетховена (как смысловой пародийный прием), «атмосферу жизни в осажденном Ленинграде» (Г. Орлов); третьи услышали в фанфарных мотивах среднего эпизода ощущение победы (Л. Данилевич).

Все эти гипотезы мало убедительны. На наш взгляд, вторая часть — ясное, лирическое, немного грустное, немного «чайковское» интермеццо, но с типичными для Шостаковича активными, задорными, трубными подхлестывающими сигналами в среднем эпизоде. Особенно по началу «Воспоминание о приятных событиях» (так назвал ее первоначально автор) драматургически, интонационно-темброво связано с просветленной кодой первой части. Роль его — создать временное отстранение от напряжен-

---

[8] *Шостакович так объяснял программный замысел финала:* «Мысль композитора уносится в отдаленное будущее, чтобы оттуда взглянуть на наши дни».

[9] «II ч. — «Интермеццо», очень лирическое, мягкое. Никакой программы, меньше «конкретных фактов, чем в первой части», о ее среднем разделе: «Немного юмора...».

ных драматических коллизий, насыщающих основное развитие симфонии. Ведь и сам автор, как бы поясняя появление Moderato в цикле, говорил: «Шекспир отлично понимал значение юмора в трагедии — нельзя все время держать зрителя в напряжении» [10].

Однако композитор-драматург не ограничил функцию второй части только отстранением от основного драматического повествования. Реприза, как и предшествующая ей кульминация, великолепно демонстрирующие «затемнение» колорита, сгущение его от светлой грусти до почти зловещей образности (вторая тема у бас-кларнета на фоне «таинственных» аккордов низких флейт и др.), связывают этот светлый наплыв с общей атмосферой всего произведения: «Да, эти просветленные, даже забавные по началу образы были всего лишь воспоминанием», — как бы говорит нам эта реприза. И тем острее ощущается суровое настоящее. Так, на наш взгляд, автор подчиняет общей логике драматургического целого этот отстраняющийся эпизод.

Симметрия третьей части — «Патетического адажио с драматической серединой» (Д. Шостакович) тектонически выделяет средний эпизод (Moderato risoluto) — образ гневного, энергичного протеста, мужественного волевого порыва в борьбе. В окружении торжественной красоты родных просторов, над которыми занесена гигантская бронированная рука врага, он возникает как своеобразная реакция возмущенной души патриота. Шостакович драматургически блестяще использует этот контрастный эпизод середины для динамизации репризы, демонстрируя немало нового в осуществлении процесса взаимопроникновения контрастных музыкальных образов в «стыках» разделов формы.

Итак, драматургическая роль третьей части имеет все же нечто общее со второй: созерцание красоты в сочетании с атмосферой военной тревоги, с ощущением возможности гибели, разрушения всего этого, торжественно прекрасного, что с детства радовало глаз и сердце; так же, как и во второй части, здесь, в третьей сталкиваются в кричащем противоречии образы мира и войны. Этот конфликт рождает гнев и яростное стремление не допустить гибели всего, что составляло счастье и радость жизни. Разумеется, в третьей части конфликт выявлен гораздо острее и активнее, но общность драматургической задачи соседних частей несомненна; во второй части она разрешается больше в лирическом аспекте, в третьей — в лирико-эпическом.

Adagio в целом выполняет в цикле традиционную функцию медленной части. Так как начало симфонии уже не столь тради-

---

[10] Этот известный принцип шекспировской драматургии напомнил о себе незадолго до создания симфонии, когда композитор сочинял музыку к спектаклю «Король Лир» в Ленинградском Большом драматическом театре (1940).

ционно «модератно», казалось бы, третье место в цикле, отведенное Adagio, менее оправданно, чем в других симфониях Шостаковича. Но нельзя не учесть, что непосредственный переход attaca ее медленного движения в быструю четвертую часть имел целью подчеркнуть «результирующее», активное качество финала; от начала и до конца он представляет единое сквозное действие — становление, мужание темы победы, зарождающейся в низких регистрах, в глухом рокоте литавр, как раз на стыке третьей и четвертой частей. Такое драматургическое переключение действия воспроизводит на новом уровне, в более мощных масштабах цикла, драматургическую ситуацию, возникшую еще в ходе развития конфликта первой части, после ее разработки.

Кроме того общий медленный темп патетического адажио решительно «взрывается» в драматической середине, создавая тем самым типичный для симфонической драматургии Шостаковича образный контраст. Соответственно общий энергичный, живой колорит финала довольно резко оттеняется средним эпизодом (сарабанда), вносящим конфликтный элемент в его развитие, движущееся к эпическому заключению.

О финале композитор заметил, что мыслит его как «звучащую со всех концов земли торжественную нарастающую Оду». И действительно, главная цель, которую поставил себе автор, заключалась в постепенном, трудном, но неуклонном «восхождении» к торжественному ослепительному До мажору. Программно завершающая, результирующая функция финала подчеркнута его синтетическим характером, проявляющимся в довольно редких для Шостаковича признаках; они напоминают приемы развития в симфониях Бородина и Глазунова; таково до-мажорное проведение первой темы Родины в самом заключении симфонии, что перекидывает архитектоническую арку к самому ее началу; введение (также в конце финала) интонаций из скрипичных речитативов Adagio, многообразных сплавов основной темы финала с мелодическими оборотами тем других частей. Те же признаки эпического симфонизма можно обнаружить и в ярко выраженном монотематизме финальной части, ее тема-«вождь» получает многообразные метроритмические и другие обличья (в частности, излагается и в увеличении), все активнее и полновеснее утверждая себя, раскрывая свою обобщающе-героическую сущность. Показательно, что и средний траурный эпизод — сарабанда, временно тормозящий ее развитие, выдержан в том же эпическом духе. Это как бы «свое чужое» — контраст без резкой, свойственной Шостаковичу в этих случаях, драматической экспрессивности: скорбь окрашивается здесь тоже чуть по-глазуновски...

Что касается драматургической роли в цикле первой части, то не следует здесь повторять общеизвестное. Она задает тон всему циклу, вводит слушателя в атмосферу действия, раскрывает

центральное противоречие всего цикла — смертельный поединок, борьбу двух начал — войны и мира. Быть может важно подчеркнуть лишь два момента. Во-первых, значение двух реприз начального Allegretto — репризы-разработки и репризы-«наплыва». Если в первой продолжается накал борьбы разработки, сохраняется и даже сгущается суровая атмосфера фронтового города, то в «кодовой» репризе проступает более светлый, лирический колорит. И, словно боясь нарушить спокойствие этого интимного мира мечтающего, забывшегося героя, композитор напоминает в последних тактах о страшной действительности войны в том же лирическом плане — одинокой засурдиненной трубой и чуть слышной дробью малого барабана.

Такая двойственность окончания первой, основополагающей части открывает возможности дальнейшего развития симфонии в этих именно двух планах: сталкивая эстетически возвышенные образы — будь это светлое, поэтическое, радостное воспоминание (вторая часть), или продолжающие радовать человека окружающие его образы родного и прекрасного (природа, величавая красота любимого города) — с конфликтным, злым, разрушающим началом. Это противоречивое единство, составляющее сущность средних частей, активно углубляет и развивает в различных жанровых аспектах образы, столкнувшиеся в горячей схватке в начале симфонии. И органично возникшее в первой части чувство протеста и гнева, возмужавшее и окрепшее в драматургических ситуациях средних частей, логично приводит к финалу. В нем композитор, веря в «величие и непобедимость русского народа» [11], заглядывает в грядущее, предсказывая конечную победу прогрессивного начала. И в этом несомненно проявил себя творческий метод художника социалистического реализма.

Тот факт, что финал симфонии Шостаковича был для своего времени предсказанием будущего и определил в первую очередь своеобразный его характер, без свойственных композитору острых драматических эпизодов и крутых поворотов симфонического действия.

Примечательной особенностью первой части является также ее начальный эпический одноголосный широкий запев. Помимо того, что подобная фактура изложения роднит его со многими аналогичными образами Родины в произведениях русских и советских композиторов, т. е. придает ему образную общезначимость, эпический характер начала симфонии крайне важен и для финала: с помощью жанровой симметрии укрепляется ощущение единства всего цикла.

В заключение краткой характеристики драматургии цикла Седьмой симфонии необходимо упомянуть об его интонационной

---

[11] Слова Д. Шостаковича, характеризующие Вторую симфонию Бородина. См. «Советская музыка», 1951, № 5.

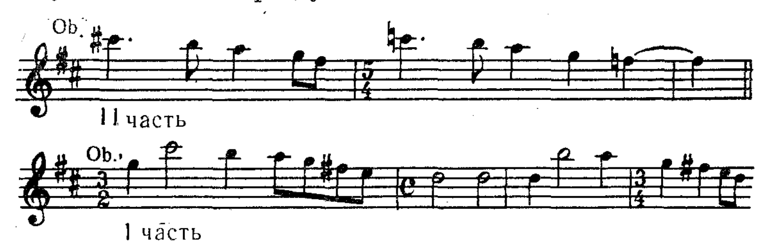
общности, что также немало способствует созданию целостности цикла.

Полярность двух антагонистических образов драматургии симфонии, заданная в первой части (эпическая и лирическая темы Родины, с одной стороны, и образ нашествия — с другой) определили многое в ее дальнейшем интонационном развитии. Уже упоминалось о том, что тема финала в различных ее вариантах, развивающих основное ядро, представляет во многом синтетическое качество — сплавы многих интонационных элементов тем-раздумий, разбросанных по всей симфонии, особенно первой и четвертой частях; ту же драматургическую функцию несут и реминисценции тем предшествующих частей в заключении симфонии; особенно интересна и показательна встреча в ее финале двух эпических тем, соединяющих начало и конец симфонии.

Но дело не только в финале. Укажем хотя бы на общность всего интонационного замысла симфонии и тем, казалось бы, наиболее обособленной, «нейтральной» второй части цикла:



или двух «гобойных» раздумий:



Очевидна близость к тому же кругу интонаций тем-«исповедей» и флейтового «романса» третьей части. В то же время Шостакович не раз пользуется рожденными им образными элементами нашествия для создания «военных» наплывов и в третьей и в четвертой частях симфонии. Такова, например, ритмическая фигурка скачки, интонируемая малым барабаном в драматической середине третьей части, многочисленные введения в эту часть лейтритма нашествия и другие примеры.

Отчетливо обнаруживает себя и общий тональный план цикла; хотя Шостакович и в этой симфонии не страдает тональными «предрассудками», широко пользуется системой микротоник, бифункциональными аккордами, иногда и полидиатоническими наложениями (например, *f/c H/e* в финале) — драматургическую,

сквозную роль в цикле, особенно в крайних его частях, играет *C—c*. В первой части эта мажоро-минорная светотень активно используется для акцентирования трагических метаморфоз основных положительных образов в репризе-разработке (*c—fis*) и просветленных крайних частей ее (*C*). В этой системе резко выделяются, с одной стороны, нарочито устойчивый ми-бемоль-мажорный вариационный цикл «нашествия» [12], с другой, — цепь блуждающих минорных тональностей, порой создающая даже некоторое ощущение атональности, например, в наиболее напряженном эпизоде «битвы» или в некоторых эпизодах третьей части. В финале показательно трудное, но последовательное «завоевание» заключительного До-мажора. Круг диезных минорных тональностей (*h—cis*) типичен для грустного воспоминания (вторая часть); они в первую очередь и создают ощущение дымки грусти, сгущающейся до трагедийных красок в репризе. Характерно, что примерно тот же ряд тональностей (*h—cis—e—gis* и параллельные им мажоры) составляет ладовую основу и третьей части. Это еще раз подчеркивает драматургическую общность соседних средних частей, подобно тому, как тональная система *C—c*, используемая по-разному, сближает крайние части цикла.

●

Пятичастный цикл Восьмой симфонии, как уже говорилось, был задуман вскоре после окончания Седьмой. Разделяют их по существу два опуса, ибо два другие, обозначенные как промежуточные между симфониями — Вторая соната для фортепиано и музыка к кинофильму «Зоя» — лишь частично сочинялись в этот период. В них обращают на себя внимание некоторые музыкальные образы, имеющие общее с темами Восьмой симфонии. Что же касается 62-го и 63-го сочинений (шесть романсов на слова английских поэтов и музыка к постановке «Отчизна» для ансамбля песни и пляски НКВД), то и в них мы находим образы того же «военного» характера. В «Отчизне» — броские, массовые, патриотические; в шести романсах преимущественно трагедийные образы философской лирики — казнь («Сыну», «Макферсон перед казнью»), тяжелые жизненные испытания (Сонет № 66 Шекспира), сигналы войны («Королевский поход»). Все они разножанровы; есть в них и лирические исповеди, и трагедийный танец в стиле Мусоргского, и шуточная военная песенка, но нельзя не заметить и объединяющей темы всего романсового цикла. В музыкальной образности романсов можно найти и некоторые прямые аналогии с крупными формами этих лет, в частности, с Восьмой симфонией.

Итак, временно́й отрезок, разделяющий две военных симфо-

---

[12] Его устойчивость и в строгом метрическом размере и в темпе.

нии Шостаковича, весьма невелик. И тем не менее драматургические замыслы их совсем иные. Видимо, дело в том, что в такие эпохи острых жизненных потрясений стрелки на часах движутся во много раз быстрее...

Зимние месяцы 1941/42 года были едва ли не самыми тяжелыми за всю войну. Они заставили почти каждого советского человека пережить страхи отступления, горечь эвакуационных неурядиц, ощутить всю боль страдания по убитым, замученным, умершим голодной смертью в блокаде. Вся эта гамма горьких чувств воспринималась многими особенно остро потому, что к ней они не были по-настоящему духовно готовы: даже в то время, когда заканчивалась Седьмая симфония — осенью 1941 г. — нельзя было предугадать ни затяжного характера войны, ни объема принесенных ею несчастья и горя.

Жизнь в эвакуации, в непривычных условиях, вдали от близких, более опосредованное восприятие страшных военных событий, — все это определило иной, гораздо более субъективный, точнее, более лирико-психологический и более экспрессивный характер второго военного цикла Шостаковича. Та же тема, немало общего и в конкретной образности, но различные концепции, иная логика развития действия. По сравнению с Седьмой симфонией, в Восьмой как бы переместилась «точка отражения» событий: в Восьмой это целиком внутренний мир автора, размышляющего о горестях и ужасах военного лихолетья, о судьбах человечества, о будущем родного народа...

Уже «внешне» Восьмая симфония обращает на себя внимание:

— пятичастностью цикла [13];

— отсутствием в цикле хотя бы одной «интермедийной», «отстраняющей» части;

— нарочито медленным движением самой большой — первой части (Allegro 88 тактов, Adagio 351 такт);

— двумя последующими и непосредственно соседствующими скерцо;

— органической связью последних трех частей, переходящих друг в друга attaca и как бы объединяющихся в одно большое симфоническое целое.

Темповая «партитура» Восьмой симфонии гораздо более импульсивна, чем ее предшественницы. Хотя цикл Ленинградской также достаточно изменчив, особенно в пределах первой части (темп здесь меняется восемь раз, контрастно выделяя размеренную строгость вариационного цикла нашествия), в Восьмой симфонии первое — нарочито медленное — Adagio содержит восемь

---

[13] Как известно, пятичастность цикла встречалась в истории инструментальной музыки многократно, начиная с concerto grosso. В симфонизме пятичастный цикл встречался в Третьей симфонии Чайковского, Второй Скрябина, d-moll'ной симфонии Р. Шумана, Второй и Пятой Малера и др.

смен темпа с резкими скачками от Adagio до Allegro и обратно; в финале Восьмой темп меняется девять раз. Столь же активна в Восьмой и смена метроритмов. Все это и делает второй военный цикл Шостаковича значительно более экспрессивным.

Непосредственное соседство двух скерцо также довольно редкое явление в циклах, хотя введение пары скерцозных частей встречалось, например, и у Малера; у Шостаковича такая структура безусловно связана с программностью цикла, с желанием показать две «ипостаси» врага [14], объединив части единым быстрым, возбужденным темпом.

Общеизвестно, что первая часть Восьмой симфонии, в отличие от Седьмой, сохраняя тот же накал драматической атмосферы, а может быть и превосходя ее, и близкую образность (темы агрессии с аналогичным интонационным зерном, главная кульминация — марш нашествия, репризные скорбные монологи солирующих деревянных, лирическое просветление в заключении и т. д.), более субъективна по своему характеру. Это уже не «историческая панорама битвы» (Г. Орлов), развернутая в Седьмой симфонии, а многообразная картина «духовных» поединков, ожесточенной схватки самых различных импульсов, возникших в сознании интеллектуально-богатого и «реактивного» героя симфонии под воздействием клокочущей действительности. Иначе говоря — программность Восьмой носит гораздо более лирический характер, в ней акцентируются не столько мир объективной действительности, сколько переживания впечатлений этого мира и вызванные им состояния [15].

В драматическом сонатном Adagio Восьмой симфонии субъективную окраску получает и сам образ нашествия, как бы обрастающий в сознании героя симфонии страшными аллегорическими видениями [16]. Результатом того же замысла явилось, видимо, и раздвоение главной кульминации (образ-наплыв нашествия Allegro и реакция на него Adagio) и активное переосмысление экспозиционных тем в разработке. Все эти и другие признаки заметно сближают первые части Восьмой и Пятой симфоний, о чем подробнее будет сказано позднее. Сейчас важно лишь подчеркнуть, что эта драматургическая близость к Пятой симфонии — лишнее доказательство того факта, что Восьмая и, в частности, ее первая часть — не столько картина военных событий

[14] Нечто аналогичное встречается в Шестом квартете Б. Бартока, написанном в самом начале войны.

[15] Более объективную и более субъективную концепции отражения близкого явления действительности представляют замыслы Четвертой и Пятой симфоний Чайковского; это отметил и сам композитор в программных набросках их первых частей, акцентируя различия в понятиях объективного и субъективного: «Фатум, роковая сила» (Четвертая симфония) и «полнейшее преклонение перед судьбой» (Пятая симфония).

[16] Это отмечено Г. Орловым.

этих лет, сколько трагедийное повествование о личных переживаниях в самую суровую пору военного лихолетья.

Два последующих скерцо (оба — в сложной трехчастной форме) очевидные портреты врага. Это своеобразные «портреты-движения».

В первом — военная поступь-шествие и гротесковый «срамной» пляс (средний эпизод), сливающиеся в заключении в одно целое — как две стороны одного и того же образа [17]. В этом обобщающем жутком, приплясывающем движении и заключена драматургическая логика динамической репризы трехчастной формы [18]. В Allegretto обращают на себя внимание также неоднократные нарастания и убывания звучности, как бы имитирующие приближения и удаления смертельной опасности.

Во втором скерцо, звучащем на еще более высоком динамическом уровне, мы слышим последовательно, двумя мощными волнами, нарастающее движение вражеской громады. Оно приводит к главной кульминации всей симфонии на стыке третьей и четвертой частей. Оба нарастания построены на механическом, «заводном» (Г. Орлов) движении: его истоки — в быстром марше нашествия первой части; постоянная пульсация, прогрессирующая за счет оркестровых и динамических усилений как бы имитирует, как это было указано некоторыми исследователями (Г. Орлов, Л. Данилевич), работу гигантской «душегубки». Здесь Шостакович намеренно использует немелодические приемы, воздействующие на слушателя прежде всего динамическо-фоническими эффектами. И «клеванья» басов — как удары парового молота, и последовательно прогрессирующие неистовые вопли деревянных, падающие на октаву, явно тяготеют к приемам современного экспрессионистического искусства.

Средний раздел Allegro — соло торжествующей трубы под марш — приплясывающий аккомпанемент на фоне визгливых высоких деревянных органично связывает первую часть со второй (флейта пикколо). Здесь перед слушателями словно наплывает крупным планом самодовольный, наглый облик «победителя», любующегося результатами своей страшной, уничтожающей «работы».

Двухтактный предикт перед пассакальей (Largo), как уже было сказано, — генеральная кульминация всей симфонии; в ней предел динамического усилия, который может быть достигнут с помощью средств современного оркестра. Огромное значение приобретают здесь сами по себе простые эффекты снятых сурдин и хроматического восходящего движения на доминантовой основе к главной тональности пассакальи.

[17] Нечто аналогичное встречается в последней части чуть позднее написанного фортепианного Трио.

[18] Черта, сближающая этот марш-скерцо с третьей частью Шестой симфонии Чайковского (марш-«тарантелла»).

Шок, вызванный этим наступившим «концом света», настолько велик, что в противоположность всем аналогичным драматургическим ситуациям Седьмой и Восьмой симфоний реакция на зло здесь не наступает — возникает оцепенение. Это состояние героя симфонии превосходно передано в пассакалье, в которой, как известно, на двенадцатикратно повторенном ostinato излагается горькое повествование о страшном опустошении родной земли. Лирическая же ответная кульминация наступает значительно позднее, когда вновь возродились духовные силы героя — перед репризой финала симфонии.

Как и в других случаях, обращают на себя внимание интонационные связи Largo с предшествующими частями; отметим хотя бы две из них: близость основной темы пассакальи к теме вступления, а проникновенных мелодий солирующих духовых — к темам-раздумьям первой части.

Драматургическая функция финала — сонаты с элементами рондо — двоякая. С одной стороны, он логически продолжает развитие Largo (переходом attacca), как бы постепенно выводя героя из состояния оцепенения вновь к активной деятельности мышления, к новым конфликтам и конечному просветлению. Тем самым, как и в драматургии Седьмой, здесь повторяется в более крупных масштабах цикла драматургическая ситуация заключения первой части симфонии. Кроме того, именно в финале, перед зеркальной репризой, возникает кульминация переживания — Adagio — как своеобразный ответ на кульминацию действия, которую мы слышали на рубеже третьей и четвертой частей.

В то же время заключительная часть симфонии прямо связана с первой, благодаря точной реминисценции в тональной репризе эпизода из начального Adagio. Его окружение — драматический речитатив струнных — также роднит финал с первой частью, отчасти же и с положительными образами главной партии Седьмой симфонии.

Но еще более очевидная драматургическая аналогия крайних частей цикла проявляет себя в общих приемах интонационного развития, вновь отражающих в финале характер тяжелых, противоречивых дум, поединка чувств героя-гуманиста, потрясенного жизнью. Не случайно, что здесь, как и в первой части, снова приобретают ведущее значение полифонические средства развития, разнообразные приемы имитационного «массирования» гнетущих образов. В этом смысле и Largo и финал — своеобразная реприза всего цикла, экстенсивная, лирическая. В противоположность Седьмой симфонии, заключающий До-мажор Восьмой утверждается не в могучих фанфарах грядущей победы, а в просветленных пасторальных тонах мягкой, лирической акварели. Враждебное начало здесь не преодолевается, а лишь временно отстраняется.

Тональный план цикла заметно усложнен по сравнению с Седьмой. Полиналожения [19], граничащие порой с атональным мышлением, получая свои драматургические истоки еще в «злом» марше разработки первой части (*b/e*) в дальнейшем широко развиваются во второй (где, в частности, Соль-бемоль мажор накладывается на До и Ре-бемоль мажор) и третьей части; лишь в Largo ладовый колорит проясняется, диатонически смягчаясь, вновь подготавливая к финалу сквозной лад *до*; он звучит в финале в наиболее чистом своем виде; в самом же конце симфонии легко и долго трепещет нарочито простое, до-мажорное трезвучие. . .

Возросшая роль жестких полиналожений, нередко складывающихся в результате частого и густого переплетения различных ладово-обогащенных, хроматизированных (особенно с пониженными тонами) или просто разнотональных линий, играет огромную драматургическую роль в создании драматически насыщенных ситуаций, в обличении злого, агрессивного начала.

Еще большее значение в драматургии Восьмой симфонии получили динамические и темповые средства. Пожалуй, ни в одном другом произведении Шостаковича так не впечатляют, не возбуждают слушателя частые «включения» различных «скоростей», создающих завихряющиеся движения, ни в одном нет подобного диапазона — от еле слышного пиано до грандиозного *FF* по всему оркестру, ни в одном нет и таких приемов звукоизвлечения (например, в третьей части удары струн о грифы). Все это позволило композитору создать грандиозную по объему фоническую гамму, выразить различные стадии состояния человека — от предельного ужаса до полной прострации.

Сравним еще раз общую образную драматургию, направление сквозного драматического действия обоих циклов.

Седьмая симфония

I часть — *сонатное* Allegretto

Двуединый — эпический и лирический образ Родины, мирной жизни	экспозиция.
Эпизод нашествия Эпизод битвы	разработка.
Образ поднявшейся с мечом Родины; народный Реквием; краткий наплыв битвы Образ «раненой» Родины	реприза-разработка.
«Плач матери» (Шостакович)	реприза темы побочной партии.
3 просветленных наплыва	кода.

---

[19] Их можно встретить и в Седьмой симфонии, особенно в финале.

II часть — сложная трехчастная форма	
Светлое воспоминание сквозь дымку грусти	экспозиция.
«Немного юмора» (Шостакович) с элементами военной образности в конце	средний эпизод.
Омрачение воспоминаний в зловещей образной атмосфере войны	реприза.
III часть — сложная трехчастная форма.	
Образ родных просторов — тема и лирический «комментарий»	экспозиция.
Энергия протеста и борьбы	средний эпизод.
Активизация первой темы и особенно лирического «комментария» в образной атмосфере среднего эпизода	реприза.
Лирическая кода.	
IV часть — сложная трехчастная форма.	
Становление героико-эпической темы победы в отзвуках войны	экспозиция.
Похоронное шествие, сарабанда	средний эпизод.
Постепенное становление героико-эпической темы. Воссоединение темы Родины из первой части с другими эпическими темами	реприза.
Восхождение к До мажору	кода.

Восьмая симфония

I часть — сонатное Adagio	
Два исходных образа-думы о страшном нашествии	экспозиция.
Концентрация гнетущих мыслей; переосмысление исходных образов; обнаженный и агрессивный образ зла и реакции на него	разработка.
Призыв и печальный монолог	главная кульминация.
Просветление	реприза-кода.
II часть — сложная трехчастная форма.	
Образ врага в походном движении, приближение и удаление	экспозиция.
Образ врага в гротесковом плясе	средний эпизод.
Повторение и синтезирование предшествующих образов	реприза.
III часть — сложная трехчастная форма.	

Образ зла в действии — «работа душегубки»	экспозиция.
Образ самодовольного врага	средний эпизод.
Снова экспозиционный образ. «Наступление» врага	главная кульминация симфонии.
IV часть — тема и вариации	пассакалья.
Образ оцепенения, печальное повествование	» »
V часть — сонатная форма с элементами рондо	
Образы просветления;	экспозиция.
образ-наплыв нашествия	наплыв Adagio из I части.
Новый поток мрачных мыслей, приводящий ко второй генеральной кульминации	разработка
Постепенное пасторальное просветление	зеркальная реприза.

Разумеется, приведенная схема драматургической организации образов представляет условный, значительно упрощенный облик двух симфоний; содержание их неизмеримо глубже. Почти каждый из указанных образов обогащается «спутниками», вторым и третьим планами развития действия, столкновением с другими конфликтными образами, почти непрерывным «количественным» видоизменением (фактуры, ритма и т. д.).

Приведенная схема играет лишь подсобную роль для установления двух различных драматургических «логик» раскрытия и развития сущности *одной и той же* драматической коллизии — поединка сил войны и мира.

Прежде всего обращают на себя внимание развернутые формы крайних частей в обоих циклах: в трех случаях из четырех — обогащенная сонатная форма. Это объясняется, разумеется, в первую очередь, тем, что крайние части наиболее конфликтны: в Седьмой симфонии, особенно в первой ее части, — историческая панорама битвы, тезис конфликта [20], в Восьмой симфонии, как уже говорилось, конфликт перенесен в субъективную сферу, мир человеческого мышления и чувствования. Но от этого он не перестал быть драматически насыщенным, наоборот, конфликтность коллизий действительности, отражаемая сознанием в Восьмой симфонии, стала еще крупнее и взрывчатее, отчего и драматические «схватки» в интеллектуально-эмоциональном мире героя стали еще ожесточеннее. Нельзя забывать и о том, что Шостакович в расчете на богатое ассоциативное мышление современ-

---

[20] Показательно, что финал Седьмой симфонии написан в трехчастной форме, видимо, и потому, что здесь нет активного драматического столкновения сил.

ного слушателя вводит в симфоническое действие почти зрительно осязаемые, экспрессивные картины-наплывы (например, Allegro в первой части или Adagio в финале), создающие огромное, непосредственное воздействие на слушателя; в них отчетливо ощутимо влияние приемов современных театра и кино.

В то же время композитор почти избегает непосредственно батальных сцен, в которых с обеих сторон проявляется воля к победе[21], чаще всего драматические эпизоды рисуют наступление, «нашествие» и страдания жертв. Более рельефно это воплощено в Седьмой симфонии; активные кульминации положительных образов Adagio Восьмой представляют вершины «манфредовского»[22] типа, в которых воплощен предел духовных страданий и страстный призыв. Видимо, неслучайно, что и интонационно эти вершины симфонического развития так близки к симфонии Чайковского на программу Байрона (секвенции, нисходящие уступами).

Но и в Седьмой симфонии, в которой волевая мощь сил мира выявлена гораздо более рельефно («битва» — в первой части, средний эпизод третьей части и особенно финал), все же непосредственного, активного участия «наступающих» сил мира в драматических сценах симфонии мы почти не ощущаем.

Эта мысль высказывается не в упрек композитору, ибо, видимо, не исключено и подобное раскрытие превосходства и мощи гуманистических сил. В этом смысле заслуживает особого внимания великолепное драматургическое решение главного образа-процесса в первой части Седьмой симфонии — образа Родины. Пять главных его метаморфоз: начальная — лирико-эпический образ; две в репризе-разработке — поднявшийся в борьбе и скорбящий, «раненный»; просветленный — в репризе-наплыве (коде) и, наконец, торжественно-светлый в конце цикла — глубоко впечатляют своим «объемным» единством.

Примечательны лирические заключения капитальных драматических частей. Лиризация, пасторальное просветление — важнейший эстетический фактор в драматических концепциях Шостаковича, всегда несущий высокую гуманистическую миссию[23]. Она во многом сближает мышление нашего композитора с замыслами лучших прогрессивных художников Запада и, в частности, вызывает в памяти прямую аналогию в решении той же художественной задачи — воплощения драматургического конфликта

---

[21] Того, что мы слышали, например, в батальных картинах русской симфонической музыки — «1812 год» Чайковского или «Сече при Керженце» Римского-Корсакова. В разработке первой части Седьмой симфонии атмосфера битвы передана почти без изобразительных средств.

[22] Имеется в виду кульминация первой части симфонии «Манфред» Чайковского.

[23] Нечто близкое возникало еще в драматургических замыслах симфоний Малера.

войны и мира — с Третьей симфонией Онеггера. Нельзя согласиться с утверждением Г. Орлова, который в своей книге «Симфонии Шостаковича» пишет о «непроходимой пропасти», якобы лежащей между этими произведениями. Это неверно! Да, в симфонии Онеггера нет столь активного обличения зла, как в симфонии Шостаковича, но и по впечатляющей экспрессии картин человеческих страданий в годину войны и по вдохновенной пасторально-просветленной лирике финалов и по общему «интеллектуализму» концепций симфонии Шостаковича и Онеггера несомненно имеют много общего. И этот факт никак не снижает художественной ценности произведений нашего симфониста.

В свое время, как известно, автора Восьмой симфонии немало упрекали именно за эти качества симфонии — отсутствие чувства меры в экспрессивных приемах и идейную пассивность ее финала (отсутствие силы преодоления). Нельзя сказать, чтобы эти упреки были полностью лишены оснований, далеко не все слушатели и до сих пор принимают и оправдывают некоторые приемы изображения зла в этой симфонии Шостаковича; иным они кажутся чрезмерными, граничащими с натурализмом. Но, видимо, это ощущение все же связано с субъективностью восприятия.

Что же касается финала, то теперь, когда произведение можно оценить с более отдаленной исторической дистанции, многие упреки и претензии к нему должны быть сняты, ибо, даже оспаривая характер активных, позитивных образов в финале, избранных композитором, нельзя не признать возможность и такого творческого решения: в то страшное, критическое для страны время и подобные концепции были возможны, «заглянуть в грядущее и посмотреть на наши дни», предсказав скорую и полную победу осенью 1941 г. было все же легче, чем весной 1942 г. ...

Это обстоятельство, как уже говорилось, и определило существенное различие драматургии двух циклов. Летом 1941 г. еще слишком свежими, непосредственно ощущаемыми были светлые образы мирной жизни. Поэтому в Седьмой симфонии они присутствуют во всех частях и воспринимаются слушателем как явления совсем недавнего прошлого. С этим связан, в частности, и характер драматургии средних частей Седьмой симфонии: крайние части их симметрий воплощают положительные, живые образы; введение же контрастного материала в их серединах — с приметами военной сферы — изменяет эти светлые образы мира: в репризе второй части они омрачаются, в репризе третьей — страстно взывают к защите.

Совсем иное — в Восьмой симфонии, произведении той поры, когда суровые военные тревоги и испытания застлали все светлое, что связано было с мирной жизнью, предстающей теперь перед слушателем как бы в далекой дымке.

Средние части Восьмой — тоже трехфазные симметрии, но как они отличны от Седьмой! Вторые и третьи части — воплощения образа злой силы, в них только страшные, исполинские портреты врага и по существу нет драматических конфликтов. Это враг наступающий и действующий, угрожающий и усмехающийся. Различие, как уже указывалось, в том, что во второй части Восьмой образ врага — появляющийся и исчезающий, травмирующий сознание, в третьей же части, особенно в ее репризе, враг показан во всем своем страшном обличье: перемалывающий человеческие жизни, наступающий «на горло» всему живому (главная кульминация произведения). Именно поэтому-то и потребовалась еще одна часть перед просветляющим финалом: слишком велико потрясение, после него наступает шок. Так вводится пассакалья. Старинная форма вариаций на basso ostinato на редкость удачно создает эту атмосферу статики, почти прострации: изнемогающий человек рассказывает об ужасах перенесенного.

Таким образом, драматическая ситуация, показанная более лаконично и объективно в первой части Седьмой симфонии, здесь, в Восьмой, в ее центральных частях как бы воспроизводится крупным планом, словно окутанная неизмеримо более плотным слоем личных переживаний героя симфонии. То, что в Седьмой заняло только половину части, в Восьмой симфонии составило больше половины цикла.

Эта аналогия, кстати, еще раз подтверждает различие в самом содержании: если в Седьмой скорбь и горе были лишь одним из элементов реакции на нашествие, в Восьмой они стали уже центральными эмоциональными образами. Если в средних частях Седьмой симфонии образы мира и войны непосредственно контрастировали друг с другом, укрепляя и стимулируя «результирующий» образ гуманистических сил, то в средних частях Восьмой перед нами возникает только концентрированный, всеопустошающий образ зла и только в следующей — четвертой части композитор показывает контрастный образ; по своей активности, однако, этот образ никак не равноценен с первым, злым (как это было в Седьмой), скорее он возникает перед нами подавленный силами зла.

Этой драматургической ситуацией объясняется и различие кульминаций двух военных циклов. Хотя «содержание» их почти одинаково: и в том, и в другом случаях они воплощают агрессивное проявление образа зла и реакцию на него, драматургия кульминационных зон почти не имеет ничего общего. В Седьмой симфонии можно назвать несколько почти равных кульминаций, и если уж отличать в них главную, то скорее всего за нее можно принять кульминацию в пределах репризы-разработки первой части — наплыв эпизода битвы и образ «раненной» Родины; в Восьмой же симфонии генеральная кульминация обозначена предельно ясно, она резко «сдвинута» во вторую половину цикла

и находится на грани третьей и четвертой его частей, причем, как уже указывалось, между двумя ее фазами (кульминация действия и кульминация переживания) оказался достаточно большой разрыв: ответное кульминационное Adagio звучит лишь перед зеркальной репризой финала.

Обе высшие точки развития трагедийны, обе представляют сопоставление (действие и ответ) двух главных конфликтных образов — сил войны и сил мира, гуманизма. Но если в Седьмой симфонии главная трагедийная кульминация первой части находит ответный отклик в кодовом могучем звучании героической темы победы финала, то генеральная кульминация Восьмой симфонии корреспондирует с кульминацией первой части, во многом повторяя ее, правда, на более высоком уровне и в гораздо более широкой зоне; свое же разрешение трагедийная ситуация получает лишь в «пейзажном» просветлении коды цикла.

Такое тектоническое разделение кульминационных центров в Восьмой гораздо прочнее цементирует цикл. И если в Ленинградской симфонии ее части, особенно первая, довольно легко отделимы друг от друга, то цикл Восьмой связывает все части воедино, активно вовлекая в сквозное симфоническое действие и средние разделы, создавая единое, неразделимое целое.

«Вовлечение» средних частей цикла (обычно выделяющихся в цикле своею большей камерностью звучания и некоторой обособленностью) в общий поток программного драматического действия продолжает новаторскую инициативу лучших симфонистов XIX в. Особенно это заметно в Восьмой симфонии: средние части Седьмой симфонии Шостаковича, хотя и участвуют в общем сквозном действии цикла, все же обособлены от крайних большей камерностью и нарочитой симметричностью, средние же части Восьмой симфонии — также симметричные — более непосредственно связаны с крайними частями; в цикле они равноправны и последовательно программны, что подчеркивается и специальной авторской ремаркой.

Подобная сквозная программность в какой-то мере синтезирует, подобно симфониям Чайковского и Танеева, элементы двух направлений симфонизма XX в. — программную романтическую поэмность, синтетическую одночастность Листа—Вагнера — Р. Штрауса и во многом противоположное первому направление Брамса—Брукнера — многочастного симфонического цикла с его некоторыми неоклассицистическими тенденциями[24]. Связь с брамсовской ветвью западного симфонизма проявляется у Шостаковича в свободном обращении (для выражения современного содержания) к старым инструментальным жанрам и полифоническим приемам. Достаточно напомнить, например, использование жанра

---

[24] Разумеется, уже иной природы.

пассакальи в Четвертой симфонии Брамса, им же (как и Танеевым в русской симфонической музыке) многообразных полифонических приемов и целых небольших полифонических форм в разработке.

Новаторство структуры цикла Восьмой сказалось и в новой трактовке монотематических тенденций, связанных с объединением цикла. Как известно, приемы кодовых реминисценций начальных образов цикла довольно широко представлены в симфонизме XIX и начала XX в., начиная с Бетховена, Берлиоза, Шумана.

Повторение в финале главных партий первых частей (Чайковский, Скрябин, Дворжак), побочных партий (Танеев), тем медленных частей (Скрябин), эпизодов разработки (Шуман) и т. д. стало довольно традиционным явлением; оно широко используется и в советском симфонизме (Седьмая симфония Прокофьева, Вторая Хачатуряна, Пятая, Шестая, Шестнадцатая симфонии Мясковского). Тот же прием мы находим и в Седьмой симфонии Шостаковича; однако в Восьмой симфонии этот принцип заметно переосмысливается. Повторение образа Adagio первой части в финале — не простая реминисценция, а подготовленный драматургическим развитием наплыв, возвращение к прежнему образу, но на новой интонационной основе, в иной, еще более напряженной, «выстраданной» ситуации. Так еще раз выявляется одна из важнейших драматургических закономерностей симфонического развития в цикле (отражающая принцип жизненного развития) — сквозное движение по спирали с повторением прежних ситуаций на новом уровне развития. Так оправдывается сама сущность *циклической* формы — кругового движения в отличие от сюитной последовательности.

И, наконец, последнее замечание, в связи с общей драматургией военных циклов Шостаковича. В тенденциях к сквозной, выпуклой экспрессивной программности в многочастном цикле Шостакович несомненно близок к Малеру; австрийский симфонист так же, как известно, необычайно активно откликался на жизненные события в своих симфониях. Во имя содержания программы Малер также не останавливается перед расширением цикла, смещением частей (два соседствующих скерцо в Девятой симфонии), смелым введением в него жанровости как смыслового обобщения («Траурный марш в манере Калло» уже в Первой симфонии), гротесково-пародийных приемов [25], разнообразных динамических усилий, нарушающих нередко границы частей цикла.

Эти и другие приемы, безусловно во многом связаны с некоторой общностью самого мышления обоих художников и прежде

---

[25] Едва ли не первым «показал дорогу» в этом отношении, как известно, Берлиоз в своих программных симфониях.

всего с трагедийно-интеллектуалистской направленностью их художественного мышления. Не собираясь их отождествлять (по историческому значению и мировоззрению), нельзя все же не признать, что оба они в истории искусства оказались во многом жестокими талантами; не все созданное ими слушать приятно и легко. Оба особенно чутки к человеческим горестям и страданиям, оба — беспощадные рыцари гуманизма.

•

Нет необходимости подробно и последовательно описывать развитие каждой части Седьмой и Восьмой симфоний: это сделано достаточно основательно в нашей музыковедческой литературе о Шостаковиче. Но для того, чтобы изложить выводы о новом в драматургическом построении частей цикла, все же следует остановиться на некоторых, наиболее примечательных особенностях их развития, преимущественно акцентируя то, что еще не было указано в исследованиях об этих симфониях.

Итак, первая часть Седьмой симфонии. О ее драматургической схеме уже говорилось. Попробуем несколько углубить и расширить эту схему.

Прежде всего обращает на себя внимание двуединый образ Родины, мирной жизни, — эпический и лирический его аспекты (*главная и побочная партии*). Одноголосный запев, как указывалось, помимо образной общезначимости его (такие широкие русские запевы, воплощающие образ Руси, хорошо известны читателю по многим сочинениям русской и советской музыки) имеет и другой драматургический смысл: он означает начало повествования[26]. Подобно «Пиковой даме» Чайковского и другим произведениям, такие одноголосные запевы как бы возвещают слушателю о начале рассказа, завязывают нить повествования, которое автор предлагает его вниманию. Так в одной теме Шостакович объединяет две различные функции — образную и архитектоническую.

Диатонический до-мажорный запев включает, как известно, два «инородных» звука — повышенную IV и пониженную III. Введение минорной терции довольно обычно для Шостаковича, активно использующего синтетические мажоро-минорные лады. В данном случае ладовая переменность — одно из средств и национальной окраски образа. Звук *фа-диез* — помимо того, что вносит лидийский колорит — играет и большую драматургическую роль, несколько сходную с знаменитым бетховенским звуком до-диез в начале Третьей симфонии[27]: именно с него-то, наиболее чуждого, диссонантного звука и начнется реприза-разработка.

---

[26] Это связано, видимо, и с тем, что Седьмая — довольно редкий случай, когда цикл лишен вступления.

[27] Это отмечено Г. Орловым в указанной книге.

Тот же выразительный тритоновый оборот *c—fis* определил в дальнейшем развитии и тональное соотношение главной и побочной партий в репризе (до минор — главная и фа-диез минор — побочная).

Структура главной и побочной партий, как и в поздних симфониях Чайковского, — трехчастна. Это позволило автору уже здесь, в экспозиции, обогатить образ, показав его и на первой стадии развития с разных сторон, в действии, в динамике, в окружении мотивов-«спутников». В данном случае в соответствии с замыслом активная динамизация темы композитору не понадобилась, но в изложении главной партии обращают на себя внимание три интонационных попевки; позднее им предстоит довольно большое будущее.

Первая из них:



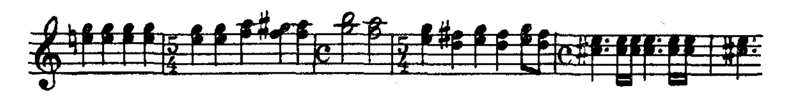
Именно эта попевка становится в репризе наиболее неистовой и, кроме того, как уже указывалось, она же входит одним из «слагаемых» в тему второй части симфонии.

Второй примечательный, «манфредовский» оборот появляется в заключении экспозиции главной партии во флейтовом противосложении к ней:



В дальнейшем он встретится неоднократно в темах-раздумьях, в главной теме финала и даже «перекочует» в Восьмую симфонию (тема вступления).

И третий, примечательный мотив возникает в середине трехчастной формы у деревянных:



Это своеобразный гимн-марш с характерным для таких эпических бородинских оборотов переменным метром. Позднее он также неоднократно «всплывает» и не только в этой, но и в Восьмой симфонии. Последний же его такт ♩. ♪♫ будет иметь прямое отношение к эпизоду «битвы» в разработке.

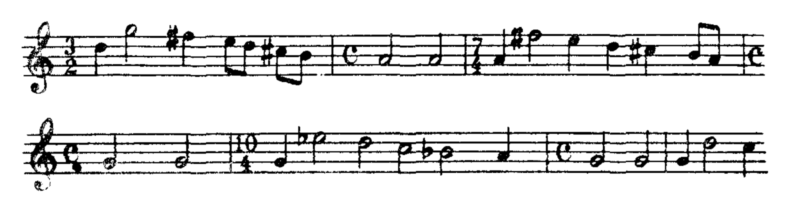
Побочная партия, изложенная, как известно, в трех-пятичастной форме ($aba^1b^1a^2$), использует в качестве обобщения жанры

колыбельной, лирической городской песни. Первый и второй элементы в первой половине изложения связаны одним «убаюкивающим» фоном равномерно пульсирующей секунды. Нежность звучания этого камерного диатонического эпизода особенно проявляется во втором элементе темы [28]:



В теме примечательны и позднее возникающие секвенции (нисходящие от вершины-источника); они сродни лирике Чайковского и — как это ни странно — имеют некоторое отношение к эпизоду битвы в разработке.

Очень важно видоизменение этого мотива в четвертой части формы (b^1) — цифра [12] партитуры: во-первых, мотив заметно уплотнен за счет акцентирования и развития нисходящих секвенций — образных оборотов и, во-вторых, эти обороты метроритмически варьируются:



В каждом такте меняется метр и, кроме того, каждое из нисходящих движений получает свою ритмическую группировку долей. Все это придает мелодии характер ласковой нежной речи, полной живого лирического трепета; ее интонируют флейты и первые скрипки на *pp* в унисон и в высоком регистре; эта метроритмически вибрирующая мелодия-речь, впервые здесь возникающая, будет играть огромную драматургическую роль во всем последующем образном противопоставлении антагонистическому началу — нарочито механическому, словно математическо-выверенному повтору мотива-нашествия.

---

[28] В нем есть что-то сходное с мелодией ласковой песни героя оперы Щедрина «Не только любовь» — «У моей у милой губы как пушок». Тот факт, что автор оперы (написанной гораздо позднее симфонии Шостаковича) построил этот мотив на основе записанных им бытующих лирических современных народных песен, помогает выяснить истоки и более ранней мелодии Шостаковича.

В изложении побочной партии отметим еще одно примечательное явление. Первый элемент побочной партии — «колыбельный» — интонируется трижды, однако неизменно повторяется только его первое четырехтактное зерно. Каждый раз оно получает иное окончание и различную ладовую окраску[29], в частности, в последнем проведении (a^2 — |14| партитуры) зерно «сплавляется» с наиболее лирическими, «чайковскими» оборотами второго элемента побочной партии (нисходящие секвенции); в противосложениях к первому, а так же и ко второму проведению первого элемента возникает знакомый «манфредовский» оборот «уступчатых» секвенций, что сближает побочную партию с главной и также придает ей характер лирического раздумья.

Эти краткие замечания, касающиеся экспозиционного изложения образного материала сил мира, показывают, что в первом разделе формы закладываются не только основы интонационного материала позитивных образов-тем и их мотивов-«спутников», но и вводятся важнейшие приемы его развития, характерные формы его «бытия», что в таком временно́м искусстве, как музыка, служит не менее эффективным способом образной характеристики, чем сами интонации.

Центральным разделом первой части является, как мы знаем, фреска «Нашествие». Она стала наиболее популярной и в широкой аудитории; именно по ее мелодическому облику обычно и узнается Ленинградская симфония.

Вариационный цикл нашествия — это достаточно хорошо известно из литературы — заменяет в первой части разработку[30], точнее, — значительную часть ее, так как вся разработка Allegretto складывается из трех элементов: эпизод (цикл) нашествия, небольшая собственно разработка нового материала (темы нашествия) с использованием элементов тем главной и побочной партий (эпизод «битвы») и разработка-реприза с момента кульминационного проведения главной партии. Такая структура разработки — результат решительного обновления Шостаковичем драматургии сонатной формы.

Тема и одиннадцать вариаций нашествия в своей основе построены по принципу глинкинских «остинатных», строгих вариаций: облик темы не меняется по сравнению с первой ее вариацией[31], остается тем же и темп изложения, одинаковы ритмический фон

---

[29] Эта особенность изложения тем отмечена в работе В. В. Протопопова (См. «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 9. М., 1956, стр. 40).

[30] Такой прием безусловно связан с драматургическим замыслом создать резкий образный перелом в развитии действия.

[31] Характер изложения самой темы близок начальному «крадущемуся» облику Камаринской, а также и первым вариациям Второй симфонии («Журавель») Чайковского.

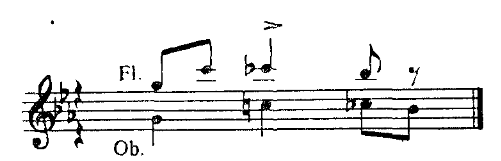
барабана и тональность — ми-бемоль мажор. Все это хорошо известно, но значительно меньше в нашей литературе уделялось внимания важному вопросу о последовательном обогащении фактуры и умножению «спутников» темы.

Третья, пятая вариации темы — канонические (третья через два такта, пятая — через один), вторая, четвертая, шестая, седьмая — представляют последовательное «утолщение» фактуры темы до сложной аккордики, причем, учитывая остинатность аккомпанемента с каждым усложнением «микстур», возникает все больше диссонантных призвуков: с третьей вариацией появляется еще одна повторяющаяся фигурка, которая, в свою очередь, также последовательно наращивается, утяжеляется. Она накладывается на басовое остинато (I—VII)[32], и в третьей четверти каждого такта возникает терпко звучащая нона.

Во второй вариации у низких струнных звучит диссонирующая остинатная фигурка с пониженными II и VI ступенями, создающими (также в сочетании со звуками основной темы) характерное и неприятное «поскрипывание»; в десятой вариации этот прием развивается до полной имитации в противосложении тяжелого «танкового» хода — движения двойными хроматическими терциями у валторн, тромбонов и трубы.

В этом случае, несмотря на остинатность темы, в возникающей полиладовости подчас уже теряется ощущение тональности. Подобный же эффект — и в следующей, одиннадцатой, вариации, когда у струнных и деревянных появляются унисонные квартовые фигурации.

В девятой вариации рождается еще одно, крайне важное остинатное противосложение: стоны высоких струнных и деревянных, причем автор остроумно удлиняет ощущение стенания введением имитационно ритмического кунштюка, благодаря которому возникают две щемящие параллельные уменьшенные октавы:



Важность этого «спутника» заключена не только в том, что в звуковом «портрете» врага появляется еще один обличающий элемент (как бы стоны жертв), но самое главное выражено в эффекте «произрастания» из него в конце девятой вариации нового

[32] В восьмой вариации басовое остинато переносится в верхний регистр струнных и деревянных, а «освободившиеся» басы интонируют уже тему (вертикально подвижной контрапункт), еще более увеличивая эффект приближения грозной опасности.

мотива, приобретающего решающее значение в эпизоде битвы. «Место» его рождения — партия валторн:



Значение этого факта композитор подчеркивает специальной динамической ремаркой *F—FF*, отнесенной только к валторнам. Как известно, в литературе о симфониях Шостаковича этот мотив иногда называют «темой отпора», однако еще не указывалось на его истоки — на тот факт, что возникает он впервые уже в центре эпизода нашествия.

С определением «тема отпора» полемизирует отчасти Л. Данилевич и особенно Г. Орлов. Действительно, вряд ли можно эту тему сближать с интонациями советских массовых песен и считать ее чуть ли не образом силы советских войск. Но нельзя и недооценивать факта «произрастания» этого мотива из «спутника»-стона в девятой вариации, а также приближения его облика, основанного на мотиве нашествия к указанным ранее оборотам главной и побочной партии [33]; с последней ее сближают два последовательно нисходящих тетрахорда, возникающие уже позднее в полной теме в эпизоде битвы. Таким образом этот важный новый мотив — «дитя» двух «родителей» — темы нашествия и лирического образа экспозиции, что позволяет, не прибегая к многозначительным определениям вроде «тема отпора», считать его все же скорее новым образом конфликта, возникающим в атмосфере битвы, чем просто очередным вариантом темы нашествия. Тот же факт, что зарождается он еще в пределах вариационного цикла, представляет интерес как со стороны содержания, точнее программы симфонии, так и со стороны формы: он демонстрирует один из ярких примеров зарождения новой образности в пределах, в «недрах» старой, предшествующей.

В девятой вариации основная тема нашествия получает уже два варианта заключения; один обычный, каденционный, унисонный:



другой же — с добавлением нового мотива, который звучит в высоких регистрах деревянных инструментов. Непосредственно

---

[33] См. пример на стр. 51.

по окончании одиннадцатой вариации, т. е. в конце всего цикла вариаций этот новый мотив выходит на первый план. Он звучит мощно у духовых инструментов, в основном своем виде — нисходящими секвенциями. Впервые «ломающийся» интонационный «строй» нашествия модулирует на тритон в доминанту ре минора — Ля мажор. Мотив битвы, перемежаясь с восходящими грозными тираттами, звучит все сильнее и грознее. У дополнительной духовой группы он интонируется микстурами минорных трезвучий на неистовой трели деревянных. В [49] тема нашествия в третий раз излагается канонически у всей меди (трубы и тромбоны). Тема нашествия впервые меняет свой облик, она уплотняется, сохраняя лишь основные свои интонации и самое главное — подобно лейтмотиву трех карт, «атакующему» сознание Германа (2-я картина «Пиковой дамы») — в ней изменяется, последовательно расширяясь, «внутренняя» интервалика, доходя до септимы:



Показательны и горизонтальные сдвиги мотива. Первый звук его начинается то с затакта, то с первой доли, ритмическая «цена» его тоже разная: то четверть, то половинная, позднее чистая восходящая кварта модифицируется в уменьшенную и т. д.

Активно меняется фон. И хотя до сих пор самого облика положительной силы мы еще не ощутили, то, что произошло в эпизоде битвы с темой злой силы, весьма показательно: от математической выверенности ее звеньев не остается и следа. Сломанный рисунок темы, угловатые его сдвиги наглядно отражают результат первого столкновения — стройные ряды фашистских полков нарушены, хотя сила их еще грозна и могуча. Об этом, в частности, свидетельствует мажорный вариант злой темы (после цифры [50]).

Таким образом драматургическая мудрость большого художника сказалась здесь уже в самом выборе цикла *строгих* вариаций: следующее после него *нарушение* постоянного рисунка темы позволило ему образно воплотить картину смятения во вражеских рядах и тем самым отразить жар битвы, баталию; кроме того, характер строгих вариаций помог и в создании черт самой образности фашистской силы, механичности движения, нарочитой для ее облика. Наметив главный замысел, автор сумел решить и другую задачу: в условиях цикла строгих вариаций он создал живое ощущение приближения злой рати, а самое главное — за счет обрастания остинатной темы «спутниками» сумел превосходно пока-

зать образ-процесс, в котором необычайно выпукло ощущается *эстетическая оценка явления — пафос авторского обличения.*

Иной принцип положен в основу главного образа-процесса позитивных сил мира — образа Родины. Мы упоминали уже о лирико-эпическом его облике в самом начале произведения. Проследим, что же происходит с ним далее — в репризе-разработке. Он возникает на гребне динамического развития: в кульминационном Moderato звучит главная партия. Г. Орлов глубоко прав, характеризуя этот эпизод как появление облика бойца «в грохоте и дымном пламени исполинской битвы». Образ Родины воплощен здесь в новом «боевом» качестве.

Что же, однако, произошло с темой главной партии? Минорный вариант ее сжат и уплотнен, он начинается прямо с экспрессивного *фа-диеза*: повествовательно эпическое начало темы отсечено, но и рисунок ее второй половины заметно изменен, особенно ритмически — он стал гораздо более экспрессивным: усилены контрасты между движущимися (теперь акцентированными) четвертями и остановками на половинных нотах, все динамические отрезки темы резко обострены и дублированы, динамическая ремарка — *FF* [34].

Перед нами новый — суровый, собранный, волевой и вместе с тем гораздо более экспрессивный облик знакомой темы — образ Родины, представленный действительно как бы в обобщенном образе бойца, поднявшегося с обнаженным мечом и знаменем, пробитым вражескими пулями.

Как известно, в средней части репризы-разработки введен важнейший траурный эпизод-реквием: «обыкновенные люди чтут память своих героев», — так сказал о нем автор. Этот эпизод в значительной степени новый, хотя интонационно он слегка и связан с гимном-маршем экспозиционного варианта; его экспрессивные ходы на октаву предвосхищают экстатические призывы будущего хора Шостаковича «Обнажите головы» из «Десяти поэм для хора». Траурный эпизод словно прибавляет силы, вселяет ярость и вновь, с еще бо́льшим ожесточением звучит мотив битвы [35], открывая главную кульминацию всей части (см. цифру |55| и четыре такта до нее). После него, как реприза в репризе, интонируется главная партия, точнее мелькают ее тематические «осколки» (нечто общее с мотивом нашествия в эпизоде битвы!). Новый уменьшенный лад, смена метров, высокий регистр, сплавление с жестким, наступающим хроматическим мотивом — все это создает еще одну экспрессивную модификацию основного образа

---

[34] В басу непрерывно пульсирует остинатный мотив.

[35] Здесь-то становится особенно ясной его близость не только к теме нашествия, а и к упомянутому мотиву из главной партии (секвенционно нисходящие тетрахорды).

части, как бы символический облик раненого, но сражающегося бойца.

Таким образом трехчастная «батальная» реприза темы главной партии демонстрирует еще две ее активнейшие модификации в образе-процессе [36].

Сквозной образ побочной партии более скромен. Здесь, в репризе, рождается его второй (и последний) вариант, причем метаморфоза темы осуществлена в пределах той же лирической сферы: пейзажно-колыбельный облик экспозиции трансформирован в горестный рассказ-раздумье после промчавшейся грозы. «После всеобщей скорби личная, может быть скорбь матери», — так определил репризное звучание побочной партии автор. Примечательны средства, с помощью которых композитор переосмыслил колыбельную песню в драматический монолог о страшных событиях. К ним относится введение знакомой уже метрической переменности мелодической линии (непрерывная смена четырех- и трехчетвертного размеров), метроритмического переосмысления прежней мелодии: теперь она гораздо более трепетна, — в ней чаще меняется цена звуков, длительнее остановки и прихотливее группировки более оживленных оборотов, хотя в целом движение более замедленно; не менее характерно и появление «шостаковического» минора — с пониженными ступенями. Теперь это именно речь — рассказ усталого, подавленного человека о происшедшем. И как легкое напоминание о сущности событий низкие струнные и рояль сухими аккордами, лишенными сильной доли, словно намеком оживляют марш нашествия. Тонкий и выразительный образный прием!

Реприза-наплыв имеет кодовый характер. Снова До мажор, возвращение к исходным экспозиционным вариантам тем. Хотя, разумеется, они даны здесь предельно лаконично, только наиболее выразительными, наиболее «качественными» своими отрезками. Всего в кодовой репризе три наплыва: начального запева, вновь изменившего свой облик (теперь звучит только первая половина темы, с различными лирическими продолжениями, уходящими в верхние регистры), самых лирических, трепетных интонаций тем побочной партии (теперь они еще более нежны и ласковы — в высоком регистре у скрипок под сурдину); и, наконец, в самом заключении знакомая дробь барабана и одинокая труба, интонирующая первый такт темы нашествия, напоминают о том, что война еще не закончилась [37]. Как уже было сказано, это напоминание не нарушает общего просветленного харак-

---

[36] Примечательно, что введены они в кульминационной зоне — в момент высшего доказательства идеи произведения.

[37] Интересна деталь: в этом проведении мотива нашествия квинтовый скачок доходит до октавы, как бы разрешающей на расстоянии ту септиму, на которой «остановилось» прогрессивное расширение скачка этой же темы в разработке.

тера заключения. Просветленность звучания здесь — главное качество.

И еще одно, последнее замечание. Композитор вводит в репризе-наплыве своеобразный и интересный театральный прием: все три наплыва предваряются тихими сигналами валторн ♫ ♩; как театральный гонг они открывают каждое из трех видений. То, что сама фигурка сигналов взята из басовой основы репризы-разработки (поднявшаяся на бой Родина), достаточно красноречиво раскрывает смысл этого приема. В целом же после грозных бурь мощной разработки, кодовая реприза-наплыв звучит как авторское гуманистическое послесловие.

Какие же краткие выводы можно сделать по драматургии наиболее капитальной части Седьмой симфонии? Кое-что мы уже отмечали в выводах по драматургии цикла. Теперь дополним их.

Известный по литературе факт замены разработки первой части новым эпизодом[38] надо скорректировать: как нам кажется, все же вернее говорить о введении в разработку большого вариационного цикла, ибо эпизод нашествия является только первой, правда, наибольшей ее частью; кроме того, тематизм нового эпизода входит в собственно разработку лишь как один из разрабатываемых материалов, другие же (мотив битвы) надо считать темами экспозиции.

Ранее отмечался и факт «захлестывания» разработкой репризы по типу драматических произведений Чайковского или Шопена. Именно здесь — в репризе-разработке главная кульминация части, да и всего цикла; она возникает, стимулируемая новым траурным эпизодом в репризе-разработке, хотя по материалу он и связан с серединой главной партии. Новый эпизод дает возможность «поднять» драматическое развитие на высоту генеральной кульминации — решающей фазы битвы.

Центральный же образ главной партии воспринимается слушателем как образ-процесс, формирующийся в четырех метаморфозах: экспозиционной, двух в репризе-разработке и кодовой. Так возникает своего рода рассредоточенный вариационно-разработочный цикл, воссоздающий сложный, сквозной образ главной партии. С ним фактически кровно связан и драматический мотив битвы. Зарождение его в недрах эпизода нашествия в результате мотивного «произрастания» — один из важнейших бетховенских приемов в симфонизме Шостаковича.

Примечательными для симфонической драматургии Шостаковича являются принципы изложения лирических тем, тем-раздумий. Разнообразные приемы метроритмического варьирования попевок, «ветвистое» ладовое и интонационное варьирование про-

---

[38] Некоторые же исследователи, например Л. Данилевич, считают, что композитор даже отказался от разработки. См. Л. Данилевич. Д. Шостакович. М., «Музыка», 1965, стр. 163.

должений основного зерна темы, многообразные «сплавы» попевок, скорбный «шостаковический» минор — уже здесь представлены достаточно богато. С помощью этих приемов Шостакович и создает свои лирические темы-раздумья, темы-рассказы, звучащие преимущественно у солирующих деревянных как человеческая речь, как исповедь гуманиста. Чаще всего они возникают после драматических кульминаций.

Наконец, отметим новаторство в двухрепризности. В репризе-наплыве предшествующий материал использован только в тех своих элементах, которые не были исчерпаны в разработке: для введения их композитор смело использует любопытный театральный прием (прием гонга), который позволяет ему не связывать эти элементы интонационно, вводя их в действие по одному, как «видения». Так симфоническая драматургия смело и активно обогащается драматургическими приемами «соседних» искусств — театра и кино.

Вторая часть симфонии временно как бы отстраняет активно драматическое развитие конфликта, хотя и ее драматургия «работает» на основную идею произведения.

Начальная тема явилась производной от интонационного материала первой части. На один из них уже указывалось (см. пример на стр. 35). Можно привести и второй — из разработки:



Разумеется было бы нелепо искать в этой интонационной общности тем первой и второй частей смысловую связь. Ее, конечно, нет. Композитор, как упоминалось, преследовал иную цель: включить и эту, вторую, наиболее отстраняющую «мемуарную» часть в общий интонационный замысел цикла. Поэтому она и не звучит для слушателя как нечто инородное. Характер ее (особенно, когда главная тема интонируется струнными пиццикато) живо напоминает скерцо из Четвертой симфонии Чайковского [39]. Хотелось бы подчеркнуть в связи с этой несомненной интонационной общностью не только общий русский колорит, как это делает автор книги «Симфонии Шостаковича», а и некоторую взаимную близость программного замысла у Шостаковича и Чайковского: вторая часть Ленинградской симфонии тоже «игра воображения» (П. Чайковский), цепь смутных и чисто лирических, воспоминаний-арабесок, подернутых дымкой грусти.

И эта лирическая тема изложена в экспозиции в обычном для Шостаковича виде — лаконичного мелодического зерна с различ-

---

[39] На это указано в книге Г. Орлова.

ными его развитиями; так вторичное изложение «зернового» двухтакта развивается уже не в нисходящем направлении, а захватывая верхний регистр и приводя к появлению характерной ритмической фигурки типа болеро, предвосхищающей фактуру второй темы . Гобойный романс — плоть от плоти лирических тем первой части — своеобразный четырехдольный вальс со «щеминкой» (ее вносит акцентируемая VII пониженная ступень) и полетностью, создаваемой неоднократно повторенной, легко взлетающей вверх фразкой. После первых двух — в третьем, четвертом и пятом проведениях тема вновь метроритмически варьируется (4/4, 3/2, 4/4) и приходит к типично вальсовому «раскачиванию» на слегка варьируемых ритмических опорах:



Общность с лирическими темами «мирной жизни» становится особенно ясной в конце середины главной партии, когда виолончели, как это было и в первой части, интонируют лирические нисходящие секвенции à la «Франческа да Римини» Чайковского, с тем же метроритмическим варьированием:



В среднем трехчастном разделе Moderato (*cis*), по мнению Г. Орлова, Шостакович воспользовался пародийным приемом (искажение темы первой части Лунной сонаты Бетховена). Как указывалось, эта гипотеза представляется сомнительной; хотя Шостакович никогда не был чужд таким приемам, в данном случае связь с бетховенским образом довольно отдаленная; она скорее результат совпадения, чем плод сознательного замысла. Более верным представляется свидетельство самого автора: «Немного юмора. . .» И подхлестывающие фанфарные ходы, варьируемые у духовых, и капризная смена метра более похожи на элемент забавной танцевальности, чем на сигналы грядущей победы. Они звучат в *cis*—*F*—*C* и снова в репризном *cis*. Перед общей репризой грустный речитатив высоких скрипок и деревянных духовых искусно приводит к основной теме, которая здесь вновь сокращена и довольно резко; тем самым выделяется вторая тема. Она становится теперь центральной и интонируется басовым кларнетом в низком, зловещем регистре, покрываемая аккордами низких же флейт. И только в конце ее, на «раскачивающихся» интонациях появляется знакомый танцевальный аккомпанемент, зву-

чащий теперь уже в мажоре. Си-мажорным аккордом и заканчивается вся часть, создавая ощущение лирического просветления после промелькнувших зловещих призраков.

Итак, драматургическая логика трехчастности второго этапа симфонического развития помогает выявлению его главной идеи: образы мирной жизни, мелькнувшие как далекие, и потому немного грустные воспоминания, заволакиваются в дальнейшем зловещей пеленой, образами военной современности, становясь еще более недосягаемыми. И, как всегда, лишь лирическое просветление в конце части, словно легкая, скользящая улыбка воспоминания озаряет суровое лицо героя симфонии.

Третья часть в гораздо большей степени утверждает идею Сопротивления, опираясь на позитивную образность. Напомним читателю ее развитие несколько более подробно.

Центральный образ — рефрен большого Рондо — как уже говорилось, — двуедин: восемнадцатитактный хорал деревянных духовых с валторнами и арфами, изложенный в своеобразном до-диез-уменьшенном ладу[40], и лирический комментарий (унисон скрипок в переменном ладу *D—h*), как видно, ладовый контраст спаренных тем понадобился для более рельефной их прорисовки.

Второе проведение хорала, начинаясь в том же *cis* развивается, захватывая более широкий круг тональностей (*A—D—e*), что связано с более активной его динамизацией, варьированным изложением, особенно у низких голосов; тема шагает «внизу» величественными, широкими шагами, чем-то порой отдаленно напоминая эпическую тему первой части. В целом же торжественно «органный» хорал образно близок «Гимну великому городу» Р. Глиэра, хотя сложнее по своему интонационному содержанию. Обе темы, видимо, вдохновлены одним и тем же величаво прекрасным явлением действительности — панорамой родного города.

Унисон скрипок продолжает свою комментирующую речь; как и все «исповеди», она ладово и метроритмически варьируется и в конце контрапунктирует с главным хоральным образом, который тонально «репризен», но по своему фактурному объему стал заметно более скромным.

Общая форма первого раздела: *aba*[1]*ca*. В конце его, как и в предыдущей части, в пиццикато низких струнных, — намек на военную образность и снова возникает речь-исповедь, на этот раз солирующей флейты, ее интонации органично связаны со всеми другими темами-монологами героя симфонии, в частности, и этой части. Но в этом случае Ми-мажорный монолог повествует о чем-то бесконечно приятном, любимом, упоительном («упоение жизнью», как заметил сам автор).

---

[40] Хотя вся часть написана как бы в том же си-минорном ладу, что и Moderato.

В конце задушевной темы-речи, как и в других случаях, зерно темы остается далеко позади, и диалог двух флейт теперь как бы имитирует разговор двух нежных человеческих голосов. То, что он происходит непрерывно под сухие остинатные щипки струнных, заметно углубляет его смысловое содержание, делает образ по-настоящему объемным. Выделяя из этой темы первую жалобную интонацию (на секундовом предъеме), композитор строит на ней лирическое развитие, предельно близкое к Чайковскому. В момент этой оплакивающей речи вступает репризный хорал; он резко сокращен и сплавлен со своим вторым комментирующим элементом. В то же время из мотива лирических причитаний, путем опять-таки интонационного «произрастания» рождается волевая пунктирная фигурка скрипок, которая и приводит attacca к новой экспрессивной теме среднего раздела третьей части.

Вновь поражает пластика «швов», техника «произрастания» мотивов, всегда особенно богатая в медленных частях. И в этом случае она является не только техническим приемом, а результатом идейного замысла: в интонационной атмосфере дорогого, эстетически возвышенного образа мотив-причет трансформируется в мужественный образ — тему Сопротивления. Ее энергичный «наступательный» облик, как уже отмечалось в нашей литературе, несколько напоминает вступительный патетический речитатив Пятой симфонии, но он же предвосхищает и аналогичный речитатив Восьмой симфонии.

Остинатный ритм динамически все прогрессирует, переходя в дальнейшем в фигурку скачки ♩𝄾♬ ♩𝄾♬; волевой унисон струнных подхватывают валторны, которые повторяют его неточно: в мужественную, воинственную тему включаются обороты темы битвы из первой части:



Вновь звучит дополнительная банда, бушуют литавры. Доминантовый органный пункт и восстановление переходной пунктирной фигурки приводит к хоральной до-диез-минорной репризе, но теперь она как бы «захлестнута» динамической серединой; по существу этот раздел, как и в первой части, представляет гигантскую стретту центрального динамического раздела репризы с той лишь разницей, что ведущую роль, в отличие от первой части, здесь играют необычайно активизировавшиеся позитивные образы мира. Это особенно заметно в модификации лирического комментария, второго элемента главной партии: он решительно стал неузнаваемым в мужественных могучих трубах, на пунктирном

доминантовом остинато низких струнных. Теперь это уже не лирический комментарий, а волевой призыв к сопротивлению.

Только с изложения «в» начинается спокойная экспозиционная фактура. После среднего эпизода (романс-причет звучит теперь у альтов) следует полная реприза, повторяется все рондообразное построение по прежней схеме aba^1ca, причем a^1 излагается здесь на секунду выше, остальные же тональные соотношения сохраняются такими же, как в экспозиции. Существенным изменениям, по сравнению с экспозицией, подверглась лишь инструментовка: из трех в двух случаях хорал интонируют не духовые, а струнные, причем первый раз они звучат необычно тихо, только во второй раз возвращается ремарка: *FF*.

Чем вызваны такие изменения по сравнению с экспозицией? Не раз в тех случаях, когда реприза сливается с разработкой, Шостакович ищет повода повторить экспозицию в более полном ее облике. Так возникают репризы-наплывы типа первой части этой же симфонии. В третьей части, помимо тектонических целей. такое повторение вызвано особым замыслом — в репризу введены небольшие, но важные изменения: излагая репризу хорала инструментами струнной группы и в более камерном масштабе, композитор достигает гораздо большего взаимопроникновения, слияния первого и второго элемента главной партии, т. е. торжественного образа родных просторов (хорал) и лирического комментария (речитатив скрипок). Теперь они звучат как одно органически неразрывное целое, как единый образ.

В этом драматургическом эффекте, как и во «взрыве» энергии сопротивления в средней части — смысл драматургии Adagio.

Как естественный вывод из этой драматургической логики всей третьей части в регистровых «глубинах» четвертой вслед за кратким вступлением рождается тема победы (переход attacca это подчеркивает). Есть в этом начале нечто общее с финалом Девятой симфонии Бетховена. Те же глухие литавры, то же постепенное становление темы. Тот же длительный доминантовый органный пункт. Те же начальные речитативы скрипок, арф, флейт. Различие в том, что здесь речитативы типично шостаковические, лирические и терпкие, с вариационным обогащением развивающейся линии новыми и новыми альтерированными звуками, особенно по мере того, как эта монологическая линия уходит в регистровое «поднебесье». Перемежаясь с мелодическими речитативами, преимущественно скрипок, растет и мужает тема победы: начиная с двутакта, с каждым разом она увеличивает свою протяженность: основное зерно все более наращивается, обрастает различными попевками, дополнениями; среди них, как уже говорилось, и много наших «знакомых», например «манфредовский» оборот с нисходящими уступами секвенциями из первой части и, наоборот, — с типичными для Шостаковича активными восходя-

щими секвенциями, используемыми в эпизодах динамических завихрений:



Сама же основная тема финала, точнее ее первый мотив-ядро, примечательна своими мелодическими восходящими «шагами» и ямбической стопой, придающими ей характер наступательности, волевой устремленности. Более всего важен процесс *становления* победоносной темы, подчас в антагонистической интонационной атмосфере, в тяжелом преодолении препятствий. В этом именно коренное отличие данного финала от многих аналогичных заключений с предвосхищением грядущей победы, часто показанными лишь декларативно, риторично, вне сложных перипетий борьбы.

Развитие волевой темы отличается редким разнообразием: композитор использует и не раз полифонические, инвенционные формы, тема излагается в уменьшении и увеличении, в свободном обращении, в двухголосном каноне, в различных метроритмических вариантах, сопровождаемая активным, прогрессивно наращивающимся, а в конце раздела остинатным фоном. В процессе различных имитационных построений возникают сложные политональные наложения, да и одноголосная линия подчас насыщена множеством «микротоник». Таков, например, монолог первых скрипок перед сарабандой (177 партитуры). Все вместе это действительно воссоздает эффект «голосов, звучащих со всех концов земли». Характерно, что все мотивы, сопровождающие, точнее, оттеняющие становление темы, хотя и не являются образно-антагонистическими, тем не менее, чередуясь с главной темой (или наслаиваясь), убедительно создают атмосферу трудного, но упорного движения темы победы к своей цели.

В среднем эпизоде — сарабанде полифоническая по преимуществу фактура сменяется гомофонной. Только типичная для движения этого старинного танца суровая пунктированная линия имитационно мелькает в разных голосах. Ее истоки — в предшествующих частях, в частности, во вступлении. Ее драматургическая роль подобна уже знакомым нам контрастным траурным эпизодам, стимулирующим взрывчатую активность позитивных сил.

В недрах си-минорно-мажорного траурного шествия и зарождается вновь главная тема: она проходит сквозь ряд тональностей по восходящим полутонам — от натурального ля минора через *f—fis—g*, снова *a*, *b* — и до репризного *c*, — на фоне остинатного лейтритма сарабанды. Этот процесс живо напоминает 3-ю или 5-ю картины оперы «Катерина Измайлова», развитие которых происходит на фоне аналогичной ритмической басовой фор-

мулы, «застрявшей» от основной темы предыдущей картины (или пассакальи-антракта во втором случае).

Итак, тема победы вновь как бы «наливается» силой. Ее восходящее движение теперь уже неуклонно и последовательно, хотя и не прямолинейно (здесь большую роль играет ладогармонический фактор).

Фанфарный кодовый гонг валторн подобно коде Allegretto возвещает о появлении темы Родины из первой части (банда). Это уже *пятая* метаморфоза сквозного образа-процесса цикла; в ее основе лежит динамически усиленный торжественный кодовый просветленный вариант первой части. И, наконец, наступает знаменательный акт — цель всего сквозного движения: тема Родины воссоединяется с темой Победы, могучая минорная тема как бы «погружается» в наплывающую все активнее и ослепительнее атмосферу «белоснежного» До мажора.

Финал по своей драматургии заметно отличается от предыдущих частей. В нем господствуют несколько иные приемы развития (часто полифонические) и самое главное: в нем нет уже ярко выраженной конфликтности. Но само становление темы, особенно в первом разделе, как указывалось, довольно сложно; жесткая фоника дает о себе знать неоднократно, об этом же свидетельствуют терпкие одноголосные монологи; лишь после сарабанды утверждение богатырской темы происходит уже без интонационных «препятствий».

В «восхождении» темы победы к теме Родины, воссоединении с ней и заключена драматургическая идея финала. Поэтому, видимо, довольно длинная и сложная часть построена в развернутой, но относительно простой трехчастной форме, в которой отдельные ее разделы внутренне почти неделимы[41], лишь сарабанда вносит известный контраст. В целом же вся грандиозная фреска представляет единый прогресс выявления образной сущности темы победы. И то, что осуществлен этот процесс не прямолинейно и не «плакатно», хотя и в условиях почти полной «бесконфликтности», надо считать большой заслугой композитора. Позднее, в Двенадцатой симфонии, когда перед Шостаковичем возникла примерно аналогичная задача создания победного финала, и композитор воспользовался подобным же приемом конечного слияния двух эпических тем он, на наш взгляд, не смог решить ее с той же драматургической и, следовательно, художественной убедительностью.

•

Первая часть Восьмой симфонии, как мы знаем, — сонатное Adagio. Многими своими качествами она близка первой части Пятой симфонии. Темп Adagio однако еще

[41] В первом разделе можно условно наметить симметрию.

умереннее и покойнее, чем Moderato Пятой. Как и в Пятой симфонии это обозначение почти предельно спокойного раздумья весьма условно: развитие Adagio Восьмой отмечено активной возбужденностью и контрастными сменами движения. Поэтому первые, капитальные части и Пятой и Восьмой симфоний, как уже говорилось, насыщены гораздо большей импульсивностью движения, чем иные симфонические Allegro.

Но начало движения в обоих произведениях вполне соответствует заданному медленному темпу — в них сосредоточены размышления о бытии, напряженные и порой горькие раздумья. Как известно, и три основных темы-образа Пятой и Восьмой симфоний в общем удивительно близки друг к другу, вплоть до фактуры, особенно вступительной и побочных тем, инструментовки (струнными)[42].

Темы вступлений, а точнее, вступительные мотивы главной партии — патетические речитативы — в обоих случаях двучастны: патетический возглас и кодетта: фактура линеарна, пунктирна, в целом одноголосна, в Пятой по началу она более имитационна, почти канонична (в октаву в двух голосах), поэтому и более уплотнена. В Восьмой — то же двухголосие (низкие и высокие струнные), но без интонационной контрастности.

В обоих случаях вступительные мотивы — как бы авторские обращения к слушателю, возвещающие о начале трагического повествования. В то же время они служат интонационными эмбрионами последующих главных тем экспозиции. Это касается и «манфредовских» секвенций кодетты и хроматически восходящей к кульминации интонации. Тема вступления возникает в дальнейшем развитии части восемь раз в разных обличьях, в том числе и в главной кульминации перед репризой[43], причем, если в Пятой она проходит в двойном каноне с темой побочной партии, то здесь, в Восьмой, как мы убедимся, она звучит самостоятельно в расширенном изложении. В отличие от Пятой вступительный мотив Восьмой еще дважды возникает в кульминационные моменты развития цикла (на стыке третьей и четвертой частей и перед зеркальной репризой финала). Его вполне можно было бы назвать лейтмотивом цикла.

Если же учесть общий характер решительного антагонистического переосмысления главных тем экспозиций в разработке, архитектоническую близость главных кульминаций, совпадающих с репризами основных тем, станет еще более ясным драматургическое родство Пятой и Восьмой симфоний. Оно, как видно,

---

[42] Темы вступления Пятой исполняются струнными без альтов, в Восьмой без первых скрипок, темы главной и побочной партий излагаются в обоих произведениях первыми скрипками.

[43] Эти кульминации можно назвать и репризами, излагающими вступительные мотивы и приводящие к основной тональности ре минор в Пятой и до минор в Восьмой.

вызвано общностью избранного жанра лирико-психологической драматической симфонии (первых частей), общей целью — раскрыть в симфонии сложный и противоречивый внутренний мир человека — гуманиста, глубоко переживающего коллизии, свершающиеся в большом объективном мире.

Незадолго до сочинения Восьмой, в том же 1943 г. близкий по характеру патетический речитатив возникает еще в одном сочинении Шостаковича — во Второй фортепианной сонате, где он звучит также в интонационной атмосфере главной партии[44]:



Если начальный мотив патетически возглашал о начале длинного и горького повествования, то в основной теме главной партии Восьмой, как известно, выясняется «виновник» тяжелых размышлений — интонационное ядро темы нашествия из Седьмой, взятое автором как исток главной темы Adagio Восьмой, указывает на него совершенно точно. Но изложено оно предельно лаконично: всего лишь один такт[45], далее же развивается типичная для Шостаковича тема-размышление, тема-речь, длинная, на тоническом органном пункте, уступами, последовательно восходящая в верхние регистры. Повторяющиеся, «падающие» квинты, интонационно (как обращение) связанные с мотивом нашествия, слегка окрашивают тему-исповедь в русский колорит. В верхнем напряженном регистре, куда восходит линия темы размышления, каденцию на *FF* удваивают пронзительные флейты (как «звенящая» боль в разгоряченной голове!). В процессе дальнейшего развития, опять-таки как в Пятой симфонии, особенно отчетливо раскрываются интонационные связи основного и вступительного мотивов главной партии. По-разному сплавляются отдельные попевки обоих мотивов. Особое внимание обращает на себя сплавление ядра темы нашествия со вторым элементом вступительного мотива (высокие струнные):



---

[44] По имитационной фактуре он более близок к началу Пятой симфонии.

[45] На это впервые указал Д. Рабинович. Сознательность реминисценции доказывает последующее самостоятельное использование (в процессе развития) отсеченного такта нашествия.

В целом экспозиция главной партии не оставляет сомнения в том, что здесь излагаются тягостные мысли-раздумья о всем, что принесло в жизнь страшное несчастье войны.

Трехчастное построение побочной партии, как и в Пятой симфонии и Второй сонате, достаточно контрастно по своей гомофонно-гармонической фактуре и несколько более быстрому темпу. Но подобно Пятой, побочная партия не противостоит главной, ее раздумчивые песенно-романсные ходы на широкие интервалы, быть может лишь более лиричны и светлы. Это подчеркивает и мягкий трепетный пульс аккомпанемента: ♫ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ ♫. Ему предстоит особая роль в разработке.

Лирическая тема развивается по знакомым нам принципам: главным образом за счет различной гармонизации и варьирования продолжений-«ветвей» основного двухтактного ядра; так, во втором проведении оно развивается до кульминации с отклонением из ми в соль-минор и далее в си-минор, в третьем соединяется с контрапунктическим си-минорным мотивом и звучит в верхнем регистре в уплотненном варианте опять со звенящей фоникой. И здесь, и в последующем самостоятельном проведении контрапунктического мотива (небольшая средняя часть), близкого и главной и побочной темам интонациями падающей квинты, примечательно варьирование мотивов; оно вновь придает им характер лирического трепетного высказывания.

Проникающие в сокращенную репризу побочной партии уступчатые секвенции кодетты вступления интонационно подготавливают будущую разработку.

По примеру своей предшественницы, экспозиция первой части Восьмой симфонии не создавала конфликта между двумя основными партиями; здесь родились образы-думы одного и того же героя симфонии, правда, думы различной окраски — более мрачные, связанные с войной, и другие — более светлые, воплощающие мечту. Это подтверждает и общность приемов изложения и развития тем — типичных для тем-рассказов, тем-раздумий — метроритмическое варьирование, «ветвистые» продолжения начального интонационного ядра, частые внутритематические тональные отклонения, приемы уплотнения тем, создания производных образований на основе сплавов мотивов. Разработка, как известно, коренным образом меняет эту картину раздумья, вводя резкий конфликт с атмосферой экспозиции. Но бурные события разработки не выносятся за пределы внутреннего мира героя симфонии, поле битвы — его разгоряченное сознание, мир его импульсивных чувствований. Об этом говорит и тот факт, что автор ограничился в разработке лишь темами-думами, введенными в экспозиции, это же доказывает и преобладание в разработке приемов развития, характерных для воплощения не объективных явлений действительности, а бурь и страстей, рождающихся именно в субъективном мире, мире человеческого сознания.

Кратко напомним читателю ход образного развития в разработке. Она начинается незаметно, как продолжение экспозиции — лирического монолога; лишь появление у деревянных инструментов темы вступления, возникающей обычно в цезурах повествования, возвещает нам о новом его этапе.

Колорит постепенно сгущается: все ниже опускаются деревянные, излагающие начальную тему, в полифонической ткани возникают терпкие созвучия. В tutti звучит первая кульминация (с литаврами), тема главной партии проводится в ней с усечением первого такта (мотива нашествия)[46]. Первая волна разработки сменяется почти тотчас же другой, в которой та же тема главной партии проводится (уже с первым тактом), но канонически (дерево и тромбоны), в уменьшении, на фоне вихревых фигураций в верхних регистрах деревянных и струнных по типу кульминаций Чайковского. Далее только у меди проходит также канон ритмически-искаженной побочной партии и, наконец, в последней кульминационной волне, перед вторым разделом разработки, на фоне тех же бушующих фигураций, синкопированных диссонирующих аккордов[47], визгливой трели деревянных, унисон медных интонирует новый мотив-сплав тематических «ядер» вступления и побочной партии.

Наиболее примечательное в этом первом разделе разработки — начало процесса активного *переинтонирования*, образного переосмысления основных тем. В обоих канонах темы главной и побочной партий проводятся в уменьшенном ладу, типичном для Шостаковича в экспрессивных эпизодах его произведений; хотя общий рисунок ядра тем пока остается еще мало деформированным, но за счет замены «чистых» интервалов уменьшенными темы как бы «сморщиваются», излагаются в уменьшенном, метроритмическом варианте, с новыми продолжениями ядер, в более быстром темпе и имитационно, последовательно наращивая знакомые интонации, ставшие теперь «злыми».

Показательно появление и первого причудливого сплава попевок из тем вступления и побочной партии. Последовательное динамическое нарастание вселяет тревожное ожидание.

Новый, второй раздел разработки Allegro в начале также звучит как предикт к маршу; пунктированная тематическая линия, основанная на первом такте темы вступления и отголосках побочной темы, создает атмосферу быстрого, возбужденного марша. Все устремлено вперед, растет, все чаще включаются фигурки «завихрений» (♫♬ ♫♬ и т. д.), жестко «гвоздят» септимы

---

[46] Такой вариант темы выбран с явным предвосхищением будущих вариантов темы, в которых, наоборот, решающую роль будет играть такт нашествия.

[47] В их ритмическом рисунке нетрудно узнать ритм сопровождения побочной партии |24|.

у струнных. В валторнах и виолончелях появляется снова ядро темы побочной партии. Но она неузнаваема, вовлеченная в этот общий нарастающий вихрь, возбужденный быстрый марш [48]. В триольной группировке, с новым развитием ядра восходящими трихордами (в духе фигураций завихрения) побочная тема теряет былой лирический колорит и производит теперь впечатление тоже возбужденного, захлебывающегося причитания-вопля:



Позднее он насыщается еще большей экспрессией благодаря введению интересного, чисто фонического приема — тринадцатиголосного канона, построенного на новой, небольшой фоновой фигурке завихрения ♫. Нарастающее наложение миниатюрной хроматической попевки по всему оркестру создает остро и жестко звучащую фонику «ожидания ужаса». Темп меняется с Allegro non troppo на Allegro.

В обнаженном маршевом движении главным является аскетичная, упрощенно равномерная пульсация. Качественно переосмысленный вариант первой темы принадлежит уже *другой* образности — «миру зла». Из длинной первой темы использованы только первые пять тактов. Рисунок, сохранив полностью звуковой состав главной партии, решительно изменен метроритмически, в направлении «уравнивания» длительностей. Вместо пунктированных группировок в первых двух тактах звучат ровные половинные длительности, ямбический размер заменил начальный хорей.

Жесткий и механичный марш [49] излагается трубами (*b*/*e*), затем канонически, тромбонами и трубами, то же политонально — в *cis*/*e* и $d_{ум}$/*e*, что также усиливает его жестковатую окраску. Важнейшим изменением первой темы является и ее новое окончание. Если в главной партии дальнейшее развитие после пятого такта шло в жанре лирического раздумья, то здесь тема звучит с заключением совсем в ином духе. Интонационно оно развивает последнюю повторенную попевку четвертого и пятого такта темы:



---

[48] Позднее, в четвертой части Одиннадцатой симфонии («Набат»), Шостакович использует тот же прием, но для другой образности.
[49] В этом переосмыслении первого образа, «объективизации» его — еще одна параллель с первой частью Пятой симфонии.

Новое окончание энергично, экспрессивно акцентируется автором дублирующей, имитационной фактурой. В литературе (Г. Орлов) указывалось на близость этого важного дополнения к рефрену марша alla turca из Двенадцатой фортепианной сонаты Моцарта. Автор книги «Симфонии Шостаковича» видит и в этом приеме намеренную смысловую реминисценцию одного из образов немецкой музыки. Здесь общность более очевидна, чем в Седьмой симфонии. Но если и допустить мысль о сознательном намерении автора жанрово конкретизировать образ — то скорее он акцентирует не национальный характер злого начала (музыка Моцарта к тому же явление австрийской, а не немецкой культуры!), а помогает придать агрессивному образу черту своеобразной развязности [50], бесцеремонности, какой-то тупой и наглой разухабистости. Примечательно и дополнение к «турецкому» окончанию; в туттийном звучании возникает еще одно интонационное звено [31] партитуры — кодетта с большой восходящей септимой [51]:



В противоположность эпизоду нашествия из Седьмой симфонии здесь, в Восьмой, в кульминационное, агрессивное движение вовлекаются разные темы, мелькают знакомые «лица» — тема вступления, контрапунктическая тема из побочной партии и другие. Все они загарцевали в какой-то причудливой, зловещей, несущейся кавалькаде, рожденной в разгоряченном сознании героя симфонии полуреальностью-полуфантастикой и, подобно главной теме, знакомые лица ее спутников словно скорчились в злой, судорожной гримасе.

Окружение же неистовствует. В верхнем регистре «гвоздит» мотив из побочной партии — он изменен метроритмически и ладово (понижены IV и V ступени), а позднее сплавляется со словно раскачивающейся первой интонацией вступительного

---

[50] Разумеется, такая образность могла быть достигнута только путем нарочитого утяжеления и огрубления веселой и озорной мелодии Моцарта.

[51] Эта кодетта с большой септимой ассоциируется с попевкой вступительного мотива главной партии. Она тотчас же опускается вниз: становится басовым остинато. Несколько позднее, рельефно, на *FF* она же звучит у медной группы ([32] + 4). Так, Шостакович, помимо смысловой стороны, уже здесь интонационно-пластически готовит будущую «ответную» — главную — кульминацию переживания, построенную на теме вступления.

мотива[52]. За этим сплавом вступают другие: словно воспаленное сознание измученного человека рождает все более и более причудливые интонационные сочетания.

Снова на секунду ниже звучит «турецкий» рефрен, сплавленный на этот раз с окончанием побочной партии в ее разработочном варианте (причет). Наконец, еще раз канонически у деревянных и валторн проходит воинственный мотив быстрого марша: звучит только первый его такт, тоже сплавленный, на этот раз, с окончанием побочной партии-причета:



Басовый нонаккорд видоизменился — в басу вместо звука *до-диез* звучит теперь звук *соль*, тем самым создается доминантовый органный пункт к тональной репризе Adagio.

Весь этот агрессивный, вихревой, разухабистый марш полуреальных-полуфантастических существ-оборотней в стиле офортов Домье и Гойи[53] приводит, как известно, к главной кульминации части (Adagio) — кульминации переживания, ответной на кульминацию действия (Allegro). Громовая трель ударных... И трубы и тромбоны *FFF* интонируют, на фоне «бешеных» трелей деревянных и струнных, вступительный мотив главной партии. Он существенно изменен, все новшества направлены к созданию кульминационной значительности звучания: каждая из интонаций темы вступления отделена паузой, первая призывная попевка интонируется дважды, пунктированный оборот — с большой септимой излагается ровными четвертями[54]. Так же — ровными, укрупненными длительностями — весомо звучит кодетта, на этот раз она почти полностью совпадает с репризным же обликом темы Манфреда в симфонии Чайковского. Иной стала и гармонизация: тонический органный пункт после первой, призывной попевки хроматически, медленно восходит, временно застывая на ми-бемоль-основе большого септаккорда.

В таком преображенном, грандиозном виде вступительный мотив здесь, в репризе, становится по существу основным мотивом

---

[52] Остинато с попевкой большой септимы, как уже указывалось, переходит в несколько измененном, вновь активизированном виде в медную группу, в басу же настойчиво пульсирует большой нонаккорд на звуке *до-диез*, в валторнах и вторых скрипках, как набат, звенят октавы на *си*, образующие нарочитые переченья с одновременно звучащим *си-бемоль* (ксилофоны и альты).

[53] Об этом примерно также говорит и Г. Орлов в своей книге «Симфонии Шостаковича».

[54] В таком виде она уже звучала в предшествующем Allegro (остинатная басовая фигурка), подготавливая Adagio.

главной партии. Если в начале симфонии он открывал трагическое повествование, теперь он звучит как авторский призыв к человечеству, призыв, полный гнева и страдания, отчаянный голос исстрадавшейся души, истерзанного сердца.

На том же большом септаккорде от *ми-бемоль* английский рожок подхватывает из tutti последнюю нисходящую кварту и продолжает репризу, но уже в совсем камерном звучании. Скорбный рассказ, построенный на несколько видоизмененных интонациях главной партии (без попевки нашествия), по своей драматургической роли и художественным приемам — как лирическая, трепетная, горестная речь — живо напоминает репризное соло фагота в первой части Седьмой, а из более ранних примеров — кларнетовое соло во «Франческе да Римини». Здесь те же, что и в Седьмой, приемы метроритмической вибрации попевок, дублирования темы в лирически напряженных, высоких регистрах. Тремолирующие на «*p*» хроматические большие септаккорды струнного квинтета, медленно сползающие вниз, усиливают атмосферу лирического трепета. Великолепный образец симфонической лирики Шостаковича!

Побочная же партия как бы сплавлена с главной, тот же тембр английского рожка почти незаметно перехватывает и репризу побочной партии: по началу она не точна по рисунку. Несколько позднее в струнном квинтете на тихой звучности она же проходит уже в обычном своем виде — с различными интонационными окончаниями, но лишенная среднего раздела.

В коде (Adagio), в крайне сжатом и «укрощенном» виде звучит по существу вся главная партия, как и в первой части Седьмой — это реприза — лирический наплыв. Основной мотив устремлен в своем развитии в низкие регистры, чем снимается экспрессивный взлет (на квинту) первотактного мотива нашествия. Хроматически сползающие на целую октаву тихие басы струнных в сочетании с тоническим органным пунктом духовых своей умиротворенностью несколько напоминают коду Шестой симфонии Чайковского. И, наконец, в финале, на фоне глухого рокота литавр, так же, как и в самом конце первой части Седьмой симфонии, труба соло, как эхо интонирует мотив нашествия, последний звук которого растворяется в просветленном До-мажорном аккорде.

●

Каковы же особенности драматургии первой части Восьмой симфонии?

Первые три темы — основы трех главных образов симфонической трагедии — по началу близки друг к другу. Особенно это относится к вступительной и основной темам главной партии;

неслучайно в процессе экспозиции основная тема, отдельными попевками часто сплавляется с интонациями вступительной темы. Побочная, как уже отмечалось, несколько отлична от главной, но в общем и не контрастна ей. Она тоже имеет два элемента; трехчастностью структуры автор подчеркивает ее бóльшую замкнутость: романсность, гомофонно-гармоническая фактура, приемы развития (различными ростками зерна, их ладовой вариантностью) оттеняют ее лиричность и просветленность по сравнению с главной партией.

В разработке, драматургически противопоставленной экспозиции, по существу не вводится никаких новых тем, за исключением мотивов второго плана — «спутников» главных образов, помогающих полнее и богаче раскрыть их сущность. Контрастная драматургия построена на «количественном» и «качественном» видоизменениях экспозиционных тем, на активнейшем процессе переинтонирования. Наиболее гибким «оборотнем» оказывается основной мотив главной партии — это самый богатый, самый емкий по содержанию образ, его метаморфозы наиболее «качественны». Достаточно напомнить звучание темы хотя бы в разработке (Allegro) и коде.

Подобно разработке первой части Пятой симфонии метаморфозы темы главной партии — истинные стадии образа-процесса. В развитии возникают варианты (например, марш Allegro), свидетельствующие о рождении на интонационной основе одной и той же темы второй, антагонистической образности. Само построение темы, включающей первый такт образа нашествия, создавало для этого объективные предпосылки. Умелое использование всего комплекса средств «злой» образности — аскетизма фактуры, равномерности, механистичности движения, жанра агрессивного марша, банальных, разухабистых оборотов (добавление нового окончания к ядру — такту темы нашествия), — все это и позволило композитору, использовав объективные возможности темы, решительно переосмыслить, *переинтонировать* ее, создав новое качество — новый образ.

Два раздела разработки — Adagio и Allegro, в свою очередь, делятся на две динамические волны. Таким образом, к главной кульминации Adagio |34| по типу симфонизма Чайковского ведут четыре динамических волны, экспрессия которых последовательно возрастает.

Первая волна — от начала разработки до первой кульминации |21|, основана на полифоническом изложении темы вступления; ее троекратное проведение приводит к основной теме главной партии, но без первого такта темы нашествия. Драматургическая задача первой волны разработки — создать общую, постепенно накаляющуюся атмосферу возбуждения.

Вторая волна вводит темы экспозиции уже в переосмысленном, несколько искаженном, «сморщенном» виде. Каноническая

фактура изложения как бы «массирует» драматическое звучание: фон «завихрений» в высоких регистрах, накопленный предшествующей волной, его укрепляет.

На гребне волны звучит новый мотив — сплав вступительного мотива и зерна темы побочной партии. Здесь уже полностью развертывается нарочито жесткая фоника: бушуют визгливые трели, захлебываются синкопированные басовые аккорды-«кляксы» с двойными-малыми и большими секундами, как кинжальные удары вонзаются хроматические встречные трубные ходы. Последние такты этой громовой звучности акцентируются автором замедлением темпа (ritenuto), как бы подводящим к качественной смене картин, к появлению важнейшего нового образа (вот, вот...). И он возникает во втором разделе разработки.

В связи с этим хотелось бы обратить внимание читателя на два момента.

Первое — на особую роль, которую играют в развитии этой симфонии сплавы мотивов. В разработке, как мы убедились, встречаются самые неожиданные интонационные сочетания, и при этом чаще всего они возникают в узловых моментах действия; объединяются обороты подчас самых полярных тем, например, такт нашествия из главной темы с причетом, вычлененным из темы побочной партии. Видимо эта причудливость интонационных сцеплений вызвана особой психологичностью симфонизма этого произведения, стремлением автора раскрыть процессы, возникающие в сознании и подсознании — когда, как во сне, могут рождаться самые фантастические связи явлений, в реальной жизни немыслимые.

Второе — и здесь, как и в других, наиболее драматических, экспрессивных эпизодах, Шостакович прибегает к своему излюбленному приему, заимствованному во многом из практики театра, — созданию эффекта приближения, тревожного нарастания, ожидания ужаса.

88 тактов второго раздела разработки — это грандиозный «наплыв» нашествия, возникающий в сознании героя.

Как и в первом разделе, вначале создается атмосфера подготовки нового явления[55]. В Allegro резко меняется фактура изложения, и — самое важное — вводится основная тема главной партии с акцентуацией в ней первого такта темы нашествия, ассоциативно рождающего в сознании образ войны — главный ис-

---

[55] И вновь эти функции несет тема вступления, на этот раз с отголосками темы побочной партии. Звучат лишь «зерна» этих тем, т. е. то, что оказалось сплавленным еще в кульминационном заключении первого раздела. В этом еще одно свидетельство огромного значения у Шостаковича интонационной пластики переходов от одного раздела к другому.

точник духовных страданий. Такт нашествия изложен в увеличении со сплавленным с ним «турецким» рефреном. Банальный марш звучит нарочито просто, обнаженно, возникая на гребне мощной волны как образ зла, агрессии; такой прием качественно отличает симфоническую разработку Шостаковича от Чайковского, сближая ее с принципами симфонизма Малера. Эта близость становится особенно очевидной, когда марш перерождается в аллегорическую «кавалькаду» с мельканием знакомых, но искаженных лиц, с новыми интонационными сплавами. Здесь вновь господствует «злая» фоника, полифоническое «массирование» жесткой звучности. И тема агрессии уже не «печатает» шаг, как это было в Седьмой симфонии, а, словно гримасничая, варьирует свое злое обличье.

Автор резко изменяет принцип интонационного развития темы главной партии и по сравнению с экспозицией: в начале доминировало импровизационное саморазвитие темы, здесь же — большое значение получает прием *добавлений* к агрессивному «зерну» темы различных, коротких и энергичных окончаний. В итоге же развития такт нашествия как бы обнажается, полностью изолируясь от темы.

Главная кульминация, помимо общеизвестного факта слияния кульминации разработки с репризой, интересна приемами переосмысления ее драматургической функции.

Здесь становится особенно ясным, что важнейшая драматургическая функция темы вступления — голос от автора — героя симфонии. Вступительная тема начинала повествование, она подготавливала драматическую атмосферу в первом и втором разделах разработки. И она же, в главной кульминации, оказалась центральным действующим лицом, словно «отвечающим» на страшный наплыв нашествия агрессивной силы (Allegro). Емкость этого вступительного образа тоже огромна. Достаточно сравнить возбужденное движение темы в пунктированном ритме в начале Allegro non troppo и здесь в кульминации, в ритмически выравненном и увеличенном изложении.

Принципиальный драматургический смысл кульминации заключен в том, что на кульминационном «плато» (Allegro— Adagio), в отличие от экспозиции, вступительный и основной мотивы взаимно заменили друг друга и в последовательности изложения — Allegro основной темы теперь предшествует репризному Adagio темы вступления — и в смысловом значении (главная кульминация — переживания построена на теме вступления). Таким образом, и здесь мы встречаемся с явлением, которое можно было бы назвать эффектом *переменных драматургических функций*. Значение его для современного симфонизма огромно.

Интересен и репризный переход от этого могучего звучания вступительного мотива к основному. Композитор использует эхо-

образный эффект: реприза основного мотива начинается (английский рожок) нисходящей квартой, как эхо отражающей последний квартовый ход темы вступления, только что прозвучавший у всего оркестра.

Снова, как и в Седьмой симфонии, поражает свободная интонационная импровизационность лирической темы-монолога, темы-исповеди, напоминающая и разговорную речь и темы-импровизации; такт нашествия отсутствует в ней вовсе.

По-новому использованы и приемы гармонизации. Так например, реприза главной партии оригинально построена на хроматически *восходящем* басе (тема вступления) и обратном — хроматически *нисходящем* движении больших септаккордов (основной мотив).

В коде, как и в Пятой и Седьмой симфониях, драматические темы словно «укрощены», овеяны лирической дымкой. Здесь снова изменен рисунок зерна темы главной партии, теперь сплавленный со вступительным мотивом. И лишь в самом конце, видимо, желая еще раз подчеркнуть образ основного «виновника» развернувшейся трагедии, автор вводит последним, на уходящем звучании, изолированный, одинокий такт нашествия.

В приемах симфонической драматургии первой части Восьмой симфонии, как мы убедились, очень активно использованы традиции симфонизма Чайковского — динамические волны разработки, введение на гребне волн важнейших узловых образов, в атмосфере высокой и напряженной фоники происходит переосмысление тем, добавление к ним различных окончаний по типу репризы «Манфреда» [56].

От симфонического мышления Римского-Корсакова в симфонизме Шостаковича возникла система авторских лирических отступлений (по примеру рассказа Календера) или такой прием как мелькание знакомых «лиц» в быстром, устремленном вперед движении («Багдадский праздник»).

Наконец, от симфонизма Малера — экспрессивные приемы аллегорических картин — движений, жанровых обобщений, жесткой фоники.

Однако все эти традиционные приемы вводятся Шостаковичем чаще всего в новом виде, с учетом нового в современном музыкальном мышлении. Этим именно определяется введение таких, например, приемов, как экспрессивные ожидания, картины-наплывы, темы-импровизационные монологи; жесткая фоника с использованием хроматически восходящих и нисходящих басов, затушевывающих смену традиционных гармонических функций, свободной ладовой вариантности, метроритмического варьирова-

---

[56] Впрочем, добавление окончаний к темам-лейтмотивам как прием развития применял и Мусоргский.

ния, обильным введением пониженных ступеней, внутритематических модуляций, различными продолжениями ядра. Особое место, как уже говорилось здесь, приобрели сплавы попевок из разных тем, имитационные «массирования» в моменты нарастания звучности.

•

Однако вернемся к симфонии. Если первая часть своими приемами лирико-психологического драматического симфонизма живо напоминает слушателям и Пятую симфонию самого Шостаковича и многое из симфонизма Чайковского, то два последующих скерцо заметно меняют приемы воплощения образности.

Вторая часть Восьмой симфонии (Allegretto) — портрет врага, его «крупный план» с приемами сатирической заостренности. В сложной трехчастной форме с элементами сонатности перед нами возникают две вражеских «ипостаси», воплощенные в марше и холодно-марионеточной, «срамной» пляске.

В репризе эти две зарисовки, утяжеляясь и ожесточаясь, сливаются в одно приплясывающее грозное шествие. Причем в экспозиции и репризе огромное значение опять приобретают эффекты приближения и удаления агрессивного движения. В репризе натиск более грозен и страшен, уход — короче, скорее он производит впечатление истаивания, растворения в пространстве. Лишь мгновенный вихрь, возникающий в самом конце части, вновь обдает слушателя своим обжигающим дыханием.

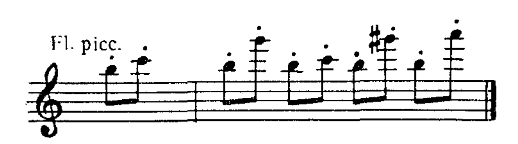
Первая часть большой симметрии делится на два элемента, хотя оба они объединены интонационно. Действие начинается сразу же с мощного звучания наступающего, тяжелого, боевого марша. Композитор вновь обращается к ярко жанровому, почти театральному музыкальному приему. Ассоциации слушателя рельефно рисуют движение злой рати. Это ощущение усиливается во втором предложении, когда наступающая одноголосная тема проводится канонически, регистры повышаются.

Второй элемент темы [48] близок к первому, но отличен по фактуре, представляющей важнейшее значение для третьей части. Ритмическая «перестройка» с хорея на ямб резко подчеркивает первую долю, создавая ощущение тяжелой, словно обрушивающейся поступи. Все это обостряется к тому же введением полиналожений: на соль-бемоль-мажорное основание накладываются до-, ре-бемоль-мажорные, фа-минорное нисходящие арпеджио.

В следующем, репризном проведении, в ясном Си-бемоль мажоре арпеджио, уплотняясь, следуют одно за другим. На первый план вновь выдвигается основная маршевая тема, на развитии которой и построен эффект удаления шествия.

Средняя часть симметрии — гримасничающий пляс (53). Здесь обильно используется в качестве главных тембров, интонирующих скачущую, приплясывающую темку, визгливые деревянные — малая флейта и малый кларнет; они довольно точно, но сатирически ассоциируются с звучанием военных немецких маршей.

Истоки самой темы можно обнаружить и в Ленинградской и в первой части Восьмой. Например, в «спутнике» quasi-марша:



Гротесковость образности подчеркивается и резкими модуляционными сдвигами (уже вначале на тритон *Des*—*a*), и насыщенной полифонической «игрой» у всех деревянных, включая фагот и контрфагот, тоже имитирующих скачущую темку[57]. Постепенно в «недрах» этого раздела кристаллизуется первая тема и в 63 в ля-бемоль-мажорном tutti она появляется, метрически вибрируя ($^4/_4$—$^3/_4$—$^4/_4$—$^3/_4$). Наконец, в 64 наступает тональная реприза. В отличие от экспозиции тема звучит на новом динамическом уровне, сопровождаемая полным набором ударных, грозно и пронзительно. Обращают на себя внимание «микстуры» бо́льших трезвучий, используемых в аналогичных «разработочных», агрессивных маршах первых частей и Пятой и Седьмой симфоний. Вслед за первой проводится и вторая тема, но совсем поиному: тяжело, акцентированными звуками в октаву, канонически, резко утолщенными линиями (все деревянные + труба и струнный квартет).

В коде 70, подобно скерцо своей Первой симфонии, автор соединяет обе темы в одно страшное, приплясывающее четырехдольное движение, причем первая тема излагается в двухголосном каноне пиццикато струнных, вторая — деревянными. Так две стороны образа сливаются воедино.

Зловещее приплясывающее движение постепенно истаивает — высокие деревянные с тихой, но импульсивной трелью барабанчика (тема гротесковой пляски) словно сквозь дымку интонируют

---

[57] Близость ее к маршевой теме, несмотря на казалось бы внешнюю контрастность, выясняется в полифонической «игре» деревянных, когда в результате интонационного «произрастания» очень естественно возникает знакомая арпеджиобразная попевка из экспозиционной части; позднее она отделяется и контрапунктирует в прямом и обращенном видах.

основную маршевую тему. Резкий тематический каданс — выстрел, заставляющий вздрогнуть слушателя, оканчивает вторую часть.

Драматургия этого своеобразного «демонического» скерцо явно проще первой части. Два ярко жанровых обобщения — агрессивный марш и гротесковый, гримасничающий танец — две стороны одного зловещего образа, показанного крупным планом. Здесь тоже налицо малеровская аллегоричность «в манере Калло и Гойи». Динамические эффекты приближения и удаления, как и «злая» фоника — явно экспрессивны, они активно тревожат, травмируют сознание слушателя. Имитационная техника, как и полиналожения, использованы в экспрессивных целях — для грандиозного концентрирования звучности.

Allegro non troppo третьей части — второе скерцо. Такая последовательность двух скерцозных движений, как и в Девятой симфонии Малера, обусловлена развитием программного замысла; кроме того традиционная медленная часть после своеобразного динамического программного скерцо вряд ли бы воспринималась естественно.

Форма третьей части близка ко второй — сложная трехчастная с элементами рондо, особенно в первом разделе. Здесь тоже два центральных образа: крайние части — страшная токката, имитирующая зловещую работу гигантской фашистской душегубки и средняя — «гарцующий» марш, словно воспроизводящий обличье самодовольного врага.

Равномерно и аскетично пульсирующий токкатный фон, как известно, является производным от быстрого марша злых сил первой части (тот же ми-минор). Второй элемент токкаты — пронзительные взвизгивания на падающих октавах — интонационно связан с арпеджиобразной попевкой марша второй части. Следовательно, оба элемента токкаты почерпнуты из предшествующей однотипной образности (агрессивные марши первой и второй частей).

Жанр токкаты с ее остинатным равномерным движением — еще один пример прозорливого отбора Шостаковичем старых форм для раскрытия современного программного замысла, смелого обогащения традиционной структуры симфонического цикла[58]. Старинная инструментальная форма оказалась на редкость эффективной для воплощения дьявольской «работы» фашистской душегубки. Помимо механичности действия этим приемом «банального остинато» вскрывается и сам характер врага — его тупая одержимость. Невольно на память приходит танец Бале-

---

[58] Очевидна ее преемственная связь с соответствующим «токкатным» разделом финала Четвертой симфонии Шостаковича.

рины из «Петрушки» Стравинского с его тупыми экзерсисами корнета. В обоих случаях — беспощадная эстетическая «казнь» изображаемого.

Равномерное неумолимое движение альтов ассоциируется с известным приемом в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии — та же математически выверенная квадратность. Механическое движение переходит в дальнейшем к первым, вторым скрипкам, а позднее и к духовым. Благодаря эффекту постоянного возвращения к тонике после уходов подчас в далекие тональности и насыщения «густой» хроматикой (пульсация четвертями остается постоянной) создается ощущение замкнутого пространства, неумолимого кругового движения. Нарочитый аскетизм, граничащий с «внемузыкальностью» [59] подчеркивает «деятельность» злого начала. Кроме трех действующих элементов (равномерная пульсация, октавные взвизги и грузные басовые удары) больше ничего не появляется с начала и до конца токкаты. Развитие же строится лишь на механическом прибавлении, ритмическом уплотнении и суммировании (наступление) или исключении масштабных разделов (уход). «Утолщаются» носители басовых ударов, остинатной фигуры, увеличивается звуковая динамика, совмещаются два, а затем три элемента вместе, постепенно наращиваются линии октавных взвизгов [60] — «чистые» октавы и ноны у деревянных, трезвучия у труб, и, наконец, многозвучные аккорды с пронзительными «внутренними» секундами у деревянных, труб, струнных, ударных одновременно; к концу раздела обостряется и лад; репризный ми минор сдвигается в ми уменьшенный.

Интересным приемом в первом разделе является «надламливание» пульсирующей токкатной фигуры, расчленение ее на два больших пласта (пиццикато струнных и деревянные с валторнами), ритмически взаимно имитируемых, а несколько позднее аккорды медных нарочито грузно акцентируют третью четверть такта. Все это создает эффект «хромающего» движения, своеобразных перебоев, «как будто что-то разладилось в «душегубке» (Г. Орлов), хотя она и продолжает свою дьявольскую работу.

После кульминации движение замирает. Начинается средняя часть симметрии.

Это вновь быстрый марш с резким акцентированием сильных долей, ударами большого барабана и звоном тарелок; на фоне пульсирующего ритма, постепенно, в восходящем и нисходящем направлениях лихорадочно-торжествующе «прогуливается» труба, самодовольная и злорадноликующая.

---

[59] Это тоже новое в симфонизме: обличение отрицательного образа с помощью «внемузыкальных», почти шумовых средств.

[60] Хотя, независимо от изменений тонального плана, они сохраняют одну и ту же звуковую высоту.

Общий тональный план средней части: *Fis-As-B* и снова *Fis* — весьма условен, ибо восходящие и нисходящие звукоряды в обилии используют альтерированные, в особенности пониженные звуки. Есть что-то общее между этой поступенной темой и «турецким» окончанием такта нашествия Allegro первой части: та же самодовольная и самоуверенная поступь торжествующего садиста. Вновь мы встречаемся с приемом жанрового обобщения, показанного крупным планом, без особого развития. И в этой средней части мелькают знакомые образы из второй части — в конце те же струнные divisi проводят глухо звучащую тему злого марша. Так объединяются маршевые элементы разных частей, укрупняется один агрессивный образ всего цикла.

Вновь заработал механизм адовой душегубки. Реприза резко сокращена, но и динамически уплотнена. Вскоре, после ее начала, октавные вопли интонирует уже полный оркестр, они следуют один за другим. Прогрессируют бифункциональные гармонии и полиналожения; медные с сурдинами *FF* звучат надсадно, хрипло, звеняще.

В самом конце, впервые за все время, нарушается звуковысотность взвизгов: вершины их хроматически растут, доходя до звука *си* третьей октавы, который и «гвоздит» в высоком регистре примерно так же, как в конце Allegro перед главной кульминацией первой части. Сохраняющийся в басу тонический органный пункт на *ми* в ходе движения функционально переосмысливается: теперь он воспринимается как субдоминанта к последующей соль-диезной основе пассакальи. Но прежде чем она начинается на стыке третьей части, переходящей attacca в четвертую звучит грандиозная главная кульминация всей симфонии. Субдоминантовый малый септаккорд через грозный «предикт» ударных — такой же, как и перед кульминацией первой части, переходит в кульминационный трехтактовый доминантовый органный пункт (*ре-диез*).

Звучность кульминации поистине грандиозна. Композитор добивается этого в сущности простым приемом: звучащие до этого с сурдинами струнные и медные здесь неожиданно от них освобождаются: весь оркестр на *FFF* изо всех своих сил, призывая, выкрикивает знакомые, хроматически восходящие интонации из темы вступления первой части. Как и в ее драматической вершине, они отделены паузами и звучат акцентированно, в медленном темпе.

Этот экспрессивный отрезок с уплотнением октавных рывков, постепенным хроматическим восхождением в верхние регистры, прогрессирующей «злой» фоникой удивительно напоминает, как и предикт к Allegro в разработке первой части, симфонический эпизод перед появлением призрака графини в пятой картине «Пиковой дамы». То же страшное ожидание. Так и приходят на память известные всем слова: «Мне страшно! Страшно! Нет, я не

выдержу!..» Измученный человек смотрит в глаза приближающейся смерти.

Ассоциация с театральной сценой не случайна. Два скерцо Восьмой симфонии испытали на себе большое влияние оперного симфонизма. Здесь можно вспомнить не только сцену Германа, но и сцену галлюцинаций Бориса (часы с курантами: «Вон там, в углу...»)

Огромная роль жанрового обобщения, многообразных экспрессивных приемов психологической, в частности, театральной драмы, эффекты приближений и удалений «агрессора», травмирующие сознание, приемы сатирического обличения злого начала, активное влияние киноискусства, в частности, использование крупных образных планов — все это порождено уже художественной практикой XX в., хотя и связано корнями с экспрессивными приемами Мусоргского и Чайковского, Берлиоза и Малера.

Сама тема пассакальи в первый раз звучит у всего оркестра почти с той же силой, что и кульминационные восходящие созвучия. Но уже в конце девятитактной темы звучность падает до *pp* — наступает оцепенение. Резкий и трудно выполнимый контраст!

Рисунок темы пассакальи почти целиком интонационно укладывается в мотивы главной партии первой части — небольшой подъем и знакомые «манфредовские» (на этот раз пунктированные) секвенции: вся тема объединяется и через постоянную ритмическую фигурку ♫ ♩[61]



Помимо того, что этой связью с генеральной темой вступления продолжается (на *FFF*) лейтатмосфера, обычная для всех кульминаций Восьмой симфонии, сам последующий характер изложения темы заставляет вспомнить начальные, раздумчивые рассказы о горестных событиях. На этот раз звучит он еще горше,

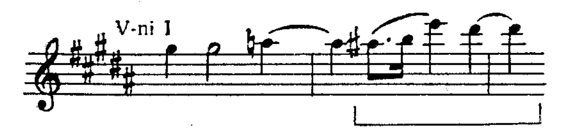
[61] И вновь приходит на память 5-я картина из оперы «Катерина Измайлова», следующая после антракта-пассакальи — та же пунктированная ритмическая басовая формула пульсирует почти непрерывно в течение всей картины.

застылее, трагичнее — в духе «Ивушки» из оперы «Отелло» Верди.

Факт возвращения (на новом уровне развития) к начальному типу интонационного изложения знаменателен. В нем — одна из первых примет приближения произведения к финалу, проявление важного принципа развития цикла — как бы по спирали.

Одиннадцать последующих медленных остинатных проведений темы — одинаковы, их излагают низкие струнные с сурдинами, лишь в девятом из них возникает канон (через две октавы) со скрипкой.

Таков интонационный «фундамент» лирической и трагической исповеди. Ее спокойно и тихо ведут поочередно засурдиненные скрипки, альты, затем валторна соло, флейта соло, флейтовый квартет, кларнет соло, два кларнета — самые человечные лирические тембры. Содержание сольных монологов примерно одно и то же — скорбная, горестная повесть. Они звучат как неконтрастные контрапункты к басовому cantus firmus, но, как известно, не всегда точно совпадающие с границами его проведений. Многие попевки производны от него (варианты, обращения), порой они еще заметнее приближаются к интонациям лейттемы вступления первой части, например, у скрипок:



Валторновый контрапункт (на пятом проведении темы) интонационно имеет много общего с побочной партией из первой части, особенно в ее репризном проведении. Вариант его (в уменьшении) на седьмом проведении остинато исполняется квартетом тремолирующих флейт; на шестом проведении, как «птица мира» Онеггера (Третья симфония) звучит лирический, чуть просветленный наигрыш маленькой флейты. Ему откликается на восьмом проведении кларнетовое соло. В девятом проведении (каноническом) два кларнета в унисон в низком регистре много раз остинатно выпевают стонущую малую секунду, совсем в духе «юродивого» Мусоргского. Наконец, в последнем проведении впечатляет эффект «дрожащих» тремолирующих флейт, хроматически нисходящих через паузы по большим трезвучиям с резким затуханием звука — от *SF* до *pp*.

Как и всегда, в последнем разделе композитор интонационно готовит следующую часть, тем более, что она наступает attacca — кларнеты впервые изменяют секундовое движение: если в четвертой части господствовала нисходящая секунда, идущая от вступления, здесь впервые она звучит в обращении: ♫ — как пластический переход к теме последней части.

•

Третью и четвертую части симфонии формально можно было бы назвать неоклассицистическими. Шостакович, видимо, следуя веяниям века, обратился к старинным формам итальянской полифонической музыки. Многие композиторы нашего столетия, как известно, вводили эти формы не только в инструментальные произведения, но даже и в оперу. Альбан Берг здесь не исключение.

Однако если введение этих форм в западной музыке часто обуславливалось линеаристскими тенденциями, то автор Восьмой симфонии использовал их прежде всего в интересах общего замысла, использовал творчески, не придерживаясь рабски всех формальных канонов этих старинных форм: и quasi-токката и quasi-пассакалья — не эстетские стилизации в духе многих современных западных композиторов, а драматические программные картины, насыщенные острым современным содержанием, создающие выпуклые программные образы, органически связанные со всем развитием цикла.

Такова, например, пассакалья[62]: ее остинатная басовая тема — интонационно ближайшая родственница тем главной партии первой части, наслаивающиеся на нее вариации-рассказы — плоть от интонационной плоти лирических тем раздумий того же Adagio. Таким образом герой реагирует на страшные призраки двух скерцо голосами первой части, с этим связано и ощущение репризности цикла, вернее, как уже отмечалось, развития по спирали. Но в то же время пассакалья и глубоко самобытная часть симфонии. Неуклонно возвращающаяся басовая основа, почти независимая от верхнего «этажа», как бы воплощает состояние «осады» сознания навязчивой мыслью, ощущение замкнутого круга, из которого нет выхода. В этой атмосфере и ведут свое горькое повествование поникшие голоса, они чуть светлеют, затем снова тускнеют, тихая фоническая вибрация как бы имитирует легкую затухающую нервную дрожь, испытываемую человеком после перенесенного страшного потрясения.

Так старые мехи наполняются новым вином. Старинная форма оказывается способной выразить новое содержание.

Финал симфонии — сонатная форма с элементами рондообразности. Главная партия, состоящая из двух тем, создает некоторое просветление сумрачного колорита пассакальи. Это особенно заметно, когда тема поднимается в верхние регистры скрипок. Соло фагота (с него начинается изложение первой темы) — как и обычно в лирических монологах Шостаковича — имеет несколько «ветвистых» развитий начального зерна: До мажор, как

---

[62] Ранее Шостакович использовал эту же форму помимо оперы и в трио.

и всегда в таких темах, ладово осложнен пониженными и повышенными ступенями. Вновь мы погружаемся в печальный мир философских размышлений. Но снова беззаботно ласково, стаккатирующими звуками, где-то наверху щебечет птичка «на тропинке бедствий» (А. Толстой).

Вторая тема главной партии — насыщенная, сочная, немного романтическая, исполненная светлой печали ля-минорная песня виолончелей; ее сопровождают суровые низкие деревянные, пульсирующие по минорным аккордам. При возвращении первая тема (теперь ее ведут гобои) сокращена за счет интонационного синтезирования попевок разных вариантов первого проведения[63].

Просветление главной партии не прочно, это лишь слегка успокаивающаяся душа. Спокойствие мимолетно. В унисоне низких деревянных и виолончелей выползает, извиваясь, мрачная и тупая, змеиная тема. И снова на память приходят корнетовые «упражнения» Стравинского из «Петрушки». Разве не близка к ним такая, например, попевка на звуках доминантсептаккорда?



Характер образности становится очевидным, когда у трех труб возникает почти точное повторение мотива битвы из разработки первой части Седьмой симфонии:



Новый, производный от темы, контрапункт в двух, взаимно дублирующих партиях скрипок с использованием пустых струн производит редкое впечатление «удвоенного» скрипичного соло. Г. Орлов видит в нем почерпнутый композитором в картинах средневековых мастеров символический образ смерти, играющей на скрипке... Предположение возможное!

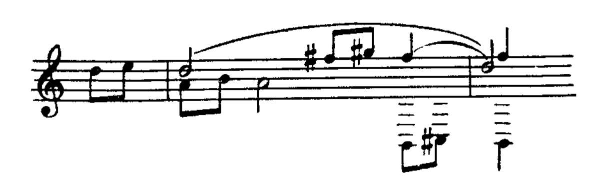
И как ответ на этот символический наплыв возникает полифоническая разработка: в Ре-бемоль мажоре появляется первая

---

[63] Интересно изложена «птичья» тема — внизу у низких струнных, уплотненно, с выключенными тактами, с контрапунктом у скрипок, взятым также из первого проведения главной партии. Обращает на себя внимание предваряющий репризу громкий, но короткий дуэт гобоев абсолютно точными секстами: ему предстоит будущее.

тема в основном своем варианте, сплавленная с попевкой гобойного дуэта, которая в дальнейшем будет фигурировать в качестве удержанного противосложения.

Излишне длинная четырехголосная фуга излагается классически: с тонико-доминантовыми вступлениями голосов, вначале струнным квинтетом, затем деревянными духовыми — свободная разработка фуги. С цифры |49| на первый план в разработке выходит «гобойное» противосложение — его ведут струнные, вначале в три и затем в четыре голоса; низкие деревянные «гвоздят» как органный пункт первую секундовую попевку темы. Вновь возникает «злая» фоника. Стретта фуги (в основной тональности — До мажор), включает еще одну группу оркестра — медные духовые; удержанное противосложение — у деревянных. В звучание классической полифонической стретты XX век однако вносит свой корректив — имитирующие голоса вступают позднее, уже не на тонических звуках До мажора, а сдвигаются и вверх и вниз, например:



Если же учесть еще одновременно «клюющие» октавы низкой меди на звуке *фа-диез*, то станет ясным, как заметно изменилось представление о «возможной» и «невозможной» фонике в полифонических формах: многообразные наложения разнотональных линий создают порой острые и резкие драматические созвучия.

Сплав противосложения с восходящими попевками основной темы переводит развитие от репризы фуги к появлению нового важного эпизода в |54|. Это — волевые аккордовые речитативы струнных, построенные на терпких созвучиях, метр здесь меняется каждый такт; мелодическая линия поступенна: она звучит как заклинание. Речитатив повторяется трижды, несколько меняя свой облик, то повышая, то понижая регистр, метроритмически варьируя свой рисунок; между аккордовыми речитативами — напряженные октавные унисоны. Первый из них:



несколько видоизменяясь, становится сразу же после речитативного эпизода важной, унисонной, упруго восходящей темой. Снова «шагает» быстрый марш Allegro и действует «злая» фоника. На фоне стоячих, жестких созвучий непрерывно наступают волевые, пунктированные унисоны. Четыре такта бешеного «вводного» предикта (в нем соединяются одновременно все ритмические группировки 𝅗𝅥., ♫, ♫(3), ♬), и мы уже в третий раз слышим могучую кульминацию-призыв, построенную опять-таки на теме вступления первой части.

И на этот раз в кульминационном звучании кое-что изменилось. Прежде всего с мелодической стороны: первая трехзвучная интонация темы-призыва повторяется уже не дважды, а четырежды, причем в третий и четвертый раз на увеличенную секунду выше первых двух; кульминационная, хроматически восходящая попевка темы, использованная во второй вершине симфонии (на стыке третьей и четвертой частей) отсутствует здесь вовсе. И только вторая половина темы с «манфредовскими» уступами нисходящими секвенциями звучит совершенно так же и в той же тональности до минор. Наконец, самое главное: если в репризе первой части тема вступления сплавлялась с основным мотивом главной партии, здесь она объединяется с новым аккордовым волевым речитативом, который интонируется теперь всем оркестром, резко акцентируя каждый его звук: и вновь, тоже в мощном унисоне, звучит восходящая тема Allegro[64]. Резкий ля-бемоль-мажорный аккорд всего оркестра «разрешается» в тихое уменьшенное трезвучие на *ми-бемоль*. Начинается зеркальная реприза финала.

Весь кульминационный эпизод, идущий после фуги, таким образом, трехчастен: новый суровый речитатив с подъемом на волевой унисонной теме, тема вступления первой части и вновь волевой речитатив. Такое окаймление кульминации — авторского голоса — придает ему новое, более активное и мужественное звучание. Это уже не только истошный вопль-призыв, а и суровое волевое «заклятье».

Интересны изменения и в ладотональном отношении. Если в первой части кульминация была трагически статичной (за счет тонического органного пункта[65]), то во второй части благодаря

---

[64] Это «бывший» скрипичный речитатив, который теперь уже полностью совпадает с восходящей темой.

[65] Первая кульминация (реприза первой части) почти целиком базировалась на тоническом органном пункте. Во второй раз (на стыке третьей и четвертой частей) — при сохранении почти целиком того же созвучия бас трансформировался в доминанту к последующей пассакалье. Теперь, в третий раз, также при сохранении почти точного (особенно вначале) общего созвучия, в басу неустанно звучит *до-диез*, лишь в речитативе переходящий в *ми бемоль*, в свою очередь ми-бемольный бас энгармонически переосмысливается в доминанту к тональности последующей зеркальной репризы.

бассовому неустою она воспринимается скорее как преходящее явление, как страшный наплыв, в дальнейшем истаивающий в просветленном До-мажоре.

Создание эффекта просветления как «компромиссного» итога всего трагедийного развития симфонии и потребовало зеркальности репризы. «Змеиная» вторая побочная тема (только басовый кларнет) сокращена (без второго проведения), исчезли вьюжные фигурки деревянных, «скрипка смерти» заметно умиротворена — вместо упругого унисона обеих скрипичных партий звучит лишь одна скрипка соло, напоминающая теперь — в дуэте с воркующим кларнетом — деревенскую идиллию. Романтическая виолончельная тема проходит в одноименном мажоре. У солирующего фагота появляется первая тема в основной тональности (она «соскальзывает» позднее на секунду ниже, но вновь возвращается на свое место). Повторение темы у струнных еще более «умиротворяется» тоническим органным пунктом. Вместо игривой, немного танцевальной «птичьей» темы у маленькой флейты появляется краткий лирический напев, в дальнейшем сплавляющийся с основной темой у струнных.

Краткая кода словно «купается» в атмосфере чистого, нарочито простого, как бы застывшего До мажора. Виолончели, альты, а в самом конце контрабасы несколько раз «выщипывают» начальную интонацию первой темы (восходящая секунда), лишь у виолончелей проскальзывает мотив гобойного дуэта. До мажорное окончание в верхних регистрах струнного квартета с легкими «точками» флейты — таково пасторальное окончание симфонии, насыщенной страшными экспрессивными взрывами, захватывающими драматическими коллизиями, «злой» фоникой.

Финал, как говорилось, несколько близок к Третьей, тоже «военной» симфонии Артура Онеггера. Об этой близости речь будет впереди, но и теперь хочется сказать об общих для этих двух произведений элементах пацифизма. Пусть этот термин не звучит как обвинение композитора!... Как мы уже отмечали, в те годы кровопролитнейших схваток, в наиболее тяжкий момент войны, когда еще не сверкали зарницы победных салютов и горечь несчастья проникала всюду — быть может и такой характер произведения можно оправдать! Мы имеем в виду не столько пасторальный финал, сколько общий пацифистский дух симфонии, отсутствие в ней конкретных признаков Отечественной войны 1941 г., высокого накала народного сопротивления.

В противоположность Седьмой эта симфония гораздо более субъективна. Страшную ношу войны несет в ней один герой (пусть и данный в обобщении!) [66], мы почти не ощущаем у него

[66] «А *я* живу!» — так лаконично, но весьма точно определил Асафьев в своем анализе Восьмой симфонии содержание одного из важнейших послекульминационных ее эпизодов.

«чувства локтя», столь характерного для нашего общества особенно в лихую годину войны. И как ни потрясающе сильно в Восьмой симфонии обличение милитаризма, все же, представляется, что ей недостает активных образов сопротивляющегося народа.

Но может быть в этих слабых, точнее, спорных сторонах Восьмой симфонии заключен ее гуманизм: в такие периоды человек испытывает самые различные состояния — и подъем, и депрессию. Восьмая симфония воспринимается прежде всего как величайший человеческий документ самого тяжелого периода Великой Отечественной войны. Такой она и войдет в историю мировой культуры — как вошли в нее симфонии Бетховена и Чайковского, Бородина и Малера.

Можно оспаривать отдельные творческие просчеты композитора, например, некоторую динамическую и фактурную однотипность подходов к кульминациям или явно затянутый полифонический эпизод в финале, в котором всегда особенно трудно воспринимаются длинноты, иным могут показаться спорными «внемузыкальные» приемы развития. Но при всем этом цикл Восьмой — глубоко новаторский. Он поразительно един и целостен, впечатляет своей конструктивной силой, связанностью частей.

В этом единстве огромную роль играют три кульминации цикла, построенные в общем на одном и том же материале — лейтмотиве симфонии и цементирующие развитие всего цикла. Каждый раз леймотив-вступление звучит по-разному, в новом образном контексте, направляемый логикой развития всего произведения. Основная концепция трех вершин цикла заключена, как мы убедились, в том, что первая — «тезисная» кульминация первой части (начало репризы) в дальнейшем развитии симфонии как бы раздваивается: во второй вершине — на стыке третьей и четвертой частей при сохранении той же общей атмосферы выделена самая экспрессивная, хроматически восходящая попевка темы вступления, в третьей же кульминации перед репризой финала акцентируется вторая часть темы вступления — «манфредовские» нисходящие секвенции; в этом случае, при сохранении опять-таки общей кульминационной атмосферы, драматическая вершина воспринимается благодаря новой ладо-гармонической основе как проходящее явление, как страшный наплыв. Таким образом и в этом случае мы имеем дело с образом-процессом.

•

Мы ощущали в процессе симфонического развития немало интонационных связей не только внутри цикла этой симфонии, но и обоих военных симфонических циклов. Достаточно напомнить о драматургической роли одного лишь первого такта темы нашествия.

Важнейшей индивидуальной особенностью «военного» симфонизма Шостаковича является, с одной стороны, страстное обличение злого начала путем ли создания гигантских экспрессивных картин нашествия, приближения ужасного или беспощадно обличительных портретов зла, созданных путем обобщения и обличения его через специфический жанр механичного, аскетичного марша или банально-бытовых жанровых формул.

С другой стороны, и в Седьмой и особенно в Восьмой симфониях во многом новой и самобытной сферой являются многочисленные монологи-размышления, монологи-раздумья, рассказы-исповеди. В известной мере их эстетическая, этическая и драматургическая функции подобны роли песенных, романсных тем симфонизма XIX в. (хотя и они изредка встречаются в симфонизме Шостаковича). Композитор выработал целый комплекс во многом новых средств, с колоссальным мастерством используемых им в развитии. Напомним о них, хотя об этом уже была речь в связи с конкретным анализом. Метроритмическое варьирование линии, прием разнообразных ветвистых продолжений основного зерна, внутритематические тональные отклонения, введение альтерированных (чаще всего пониженных) ступеней, преимущественно в минорных темах, достаточно частое использование масштабного варьирования (уплотнение и расширение), тембров, имитирующих человеческий голос и т. д. Ясно, что многие из этих приемов возникли в результате активного использования «музыки» человеческой речи — ее ритмических, тембровых, динамических особенностей.

К этому кругу средств примыкают и иные, возникающие не обязательно в связи только с названной образностью. Имеются в виду обильно применяемые, также преимущественно в Восьмой симфонии, темы-сплавы, «произрастающие» мотивы, особенно эффективные в психологическом симфонизме с его стремлением раскрыть своеобразную, подчас причудливую логику мышления, жизнь человеческого сознания и подсознания.

Нельзя не упомянуть и о специфически «шостаковических» кульминациях-призывах, экспрессивных обращениях, своеобразных заклятиях, особенно Восьмой симфонии. В этих точках эстетического доказательства идеи произведения звучат всегда узловые темы (в Седьмой — первая тема Родины, в Восьмой — тема вступления), звучат не только в первой части, но и в финалах, каждый раз несколько по-новому, «становясь» как образ-процесс, но всегда страстно, публицистично, чаще всего как голос от автора.

Мы убедились в глубоко творческом использовании композитором и инструментальных форм старой классики и приемов современного театра и кино (наплывы, крупные планы). В результате этого оказался значительно обогащенным традиционный симфонический цикл. Новые приемы активно помогли конкрети-

зации симфонической образности и, следовательно, более активному, более непосредственному воздействию на слушателя. В своих симфонических трагедиях, симфонических драмах, Шостакович не только не чурается внесения театральных приемов, а скорее настойчиво ищет их. Этим надо объяснить и большое количество экспрессивных эффектов приближений и удалений, тем-монологов, рассказов, психологических сцен, приемов типа театрального гонга и многое другое, что несомненно появилось в симфониях под влиянием драматических зрелищных искусств.

Д. Шостакович активно и смело вводит приемы «злой» фоники, подчас довольно жесткие политональные наложения, сложные бифункциональные аккорды и даже внемузыкальные эффекты (шумы, трески, создаваемые, например, ударом струны о гриф в Восьмой симфонии); пользуясь ими в сочетании с броскими жанровыми обобщениями, он достигает огромной силы и в обличении злого начала и в передаче самых тонких нюансов человеческого страдания, трагедийной экспрессии.

При необычайной контрастности смен эпизодов (естественной для трагедийных коллизий) в симфониях поражает интонационная пластика переходов-швов, умение формировать новую тему в «недрах» старой, метроритмическая и ладовая вариантность. Хочется еще раз подчеркнуть значение «сплавных» и «произрастающих» мотивов. В Восьмой симфонии, как ни в одной другой, Шостакович в совершенстве развил технику пластических переходов и сцепления интонаций. Разумеется, это оказалось возможным только благодаря соответствующей структуре тем, которые при всей их индивидуальности обладают и некоей общностью *типа* интонаций.

Многообразные приемы динамических нагнетаний, «включения» скоростей создают редкое по динамике массирование звучности.

В связи с этим вопросом обращает на себя внимание и довольно активное введение, особенно в Восьмой симфонии, полифонических средств и форм — фуги, фугато, канонов, богатой имитационной фактуры. Опять-таки этот факт легче всего было бы объяснить некоторыми общими творческими тенденциями нашего времени — повышенным интересом к полифонии в связи с явным ослаблением конструктивной, музыкально-драматургической роли функциональной гармонии, возросшим значением ладово обогащенных (по существу двенадцатитоновых) и разнотональных линий. Но это объяснение верно лишь частично. Интересная деталь: Шостакович в общем очень редко вводит в партитуру истинно контрастную полифонию, антагонистические темы почти никогда непосредственно не сталкиваются и не соединяются. Имитационные приемы используются им чаще всего для интонационного массирования. В разных голосах имитируются темы или отдельные их обороты «злых» или «добрых»

(фуга финала) образов, в результате чего и происходит накопление, наращивание интонационного массива, а, следовательно, активное эстетическое утверждение или обличение самой «сущности» образа чисто музыкальными, звуковыми средствами.

Наконец, нельзя не отметить, особенно в Восьмой симфонии, действенную роль двух важнейших принципов симфонического развития, отражающих закономерности жизненного, диалектического развития:

— движения по спирали, с возвращением к старому на новом уровне. Наиболее наглядно это заметно в двух последних частях цикла, в частности, в двух, тектонически (и по содержанию) близких, трагедийных кульминациях крайних частей цикла Восьмой симфонии;

— развития симфонического образа как процесса.

Как мы могли убедиться, и в Седьмой и Восьмой симфониях главные образы обнаруживали себя прежде всего в последовательных метаморфозах экспозиционных тем; лишь в первой части Седьмой важнейший конфликтный образ войны возникает заново в разработке, и становление его воплощается в вариационном цикле, позднее в эпизоде битвы и коде первой части. Но «жизнь» этого образа, определяемая драматургическим замыслом и эстетической его оценкой, оказалась все же достаточно бедной — облик его не претерпевает особых изменений. Иное с позитивными образами — так, например, развитие темы Родины из «Ленинградской» симфонии, как мы знаем, не ограничилось четырьмя активными ее преобразованиями первой части — ее присутствие ощущалось и в средних частях, в заключении же финала возникало и пятое явление центрального образа — вновь в новом интонационном обличье — на этот раз наиболее важном для утверждения идеи произведения. В Восьмой симфонии в силу ее особого замысла центральный образ имел своим истоком тему, включающую интонационные элементы антагонистической образности (такт нашествия), что дало возможность в цепи ее метаморфоз создать варианты уже качественно иной, «злой» образности.

Марш Allegro в первой части разработки показывает пример активнейшей жизни подобной темы-«оборотня» — радикального *переинтонирования* темы. Такая практика создания на основе одной темы разных образных рядов еще со времен Берлиоза («Фантастическая симфония») особенно характерна для произведений глубоко психологического плана, в них охотно допускаются плоды «игры воображения», причудливые тематические превращения и связи, рождаемые деятельностью человеческого сознания, ассоциативным мышлением, не всегда оправдываемые обычной, «предметной» логикой реальной жизни.

Каждая из судеб таких главных тем симфоний несколько напоминает героев сценической драмы, меняющих свой облик в ее

узловых ситуациях, демонстрирующих в ходе развития действия новые стороны, новые черты своего характера. Только совокупность этих разных обликов героя на разных стадиях его развития и создает драматический характер — образ в целом. Только *синтез* различных метаморфоз темы, возникающих как в течение части, так и всего цикла (это особенно относится к новому симфонизму — конца XIX и начала XX в.) рождает полноценный музыкальный образ, емкий и жизненно богатый.

Образы симфоний Шостаковича — великолепное доказательство специфики высокого симфонизма, основанного на *образах-процессах*.

Во всем этом, в органичном сцеплении частей, цикл Восьмой симфонии, пожалуй, более смел и нов, чем Седьмой симфонии, хотя по силе своего гражданского содержания, запечатления народной трагедии, симфония 1941-го года более действенна и, пожалуй, более значительна. Но действенность искусства, как известно, заключена и в том, что оно должно быть «хорошим и разным». Не надо забывать, например, о таком факте, что почти в одно и то же время создавались такие разные произведения, как Восьмая симфония Шостаковича и Пятая симфония Прокофьева. Поэтому не будем заниматься в общем-то бесплодным делом, взвешивая pro и contra двух «военных» симфоний: каждая из них внесла много нового, необычного и социально значительного в историю нашей, да и всей мировой культуры. В славной борьбе человечества за мир и поныне обе симфонии Д. Шостаковича — мощное, истинно-современное гуманистическое оружие.

•

Когда-то, будучи девятилетним мальчиком, Шостакович под влиянием событий первой мировой войны, написал фортепианную пьесу «Солдат». Это была наивная, но симптоматичная реакция впечатлительного ребенка. Много, много лет спустя военные события вдохновили его на две капитальнейшие симфонии. Это были мысли и чувства о новой мировой войне, не только эмоционального художника, но и истинного гражданина и глубокого мыслителя своей эпохи.

ГЛАВА ВТОРАЯ

•

«Военные» симфонии С. Прокофьева

Премьера Пятой симфонии Прокофьева началась под гром орудийного салюта: страна отмечала славную победу советских войск на Висле. Это было 13 января 1945 г. в Большом зале Московской консерватории. Дирижировал автор. Героико-эпический тонус нового произведения Прокофьева, его богатырский «шаг» оказались удивительно созвучными общей атмосфере того времени. Советская армия, израненная и усталая за тяжелейшие военные годы. словно обрела второе дыхание: с удивительным подъемом и упорством наступала, отбрасывая врага все дальше и дальше на запад — к берлинскому логову. Это была поистине победная поступь утомленного, но могучего исполина, остановить которого теперь уже было невозможно. Война была на исходе. Симфония Прокофьева и была задумана, по словам автора, как «симфония величия человеческого духа», «торжества человеческого духа... Не могу сказать, что я эту тему выбирал — она родилась во мне и требовала выхода. Я написал такую музыку, какая зрела и, наконец, наполнила мою душу» [1].

Симфония сочинялась летом 1944 г., когда на горизонтах войны уже ярко зарделась заря Победы.

---

[1] «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания». М., 1956, стр. 126.

Композитор возвратился в Москву из эвакуации и лето этого года он проводил в Ивановском доме творчества в кругу своих коллег: Н. Мясковского, Р. Глиэра, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, А. Хачатуряна, В. Мурадели. Они и были первыми слушателями и первыми судьями новой симфонии.

Самые трудные годы были уже позади. Сергей Сергеевич был полон энергии и различных замыслов. Помимо Пятой симфонии и Восьмой сонаты, в Иванове, в связи с постановкой в Большом театре, он готовил партитуру «Золушки», сочинял фортепианные пьесы на темы из того же балета. С. Эйзенштейн ожидал от С. Прокофьева музыку к «Ивану Грозному». Настроение было творческое, радостное.

Композитор работал в маленьком домике, расположенном на краю деревни, неподалеку от Дома творчества. Здесь была написана Пятая и намечены Шестая симфония, Восьмая соната.

«Из (окон) моей рабочей комнаты открывался вид на просторные поля, густые хвойные леса и это располагало к сосредоточенной работе. К моменту начала сочинения симфонии в моих музыкальных записных книжках накопилась значительная доля тематического материала для всех четырех частей симфонии. Работал я напряженно, а в перерывах любил навещать красивые ивановские леса», — так вспоминает композитор о днях работы над симфонией [2].

Видимо это своеобразное переплетение жизненных впечатлений — лирики русских полей и лесов в сочетании с эпическими страницами летописи великой битвы, которые перелистывала история — и обусловили в большой мере характер Пятой симфонии как лирико-эпической фрески. То, что такой характер сочинения оказался в этот период не единичным — убеждает нас в справедливости такой гипотезы. Те же эпические образы проступают достаточно сильно и в других произведениях этого же времени — Восьмой фортепианной сонате, особенно ее финале, и в музыке к эйзенштейновскому кинофильму (песня пушкарей, эпическая тема Ивана, «увесистый» марш эпизода «Пушки идут на Казань», диссонантный funebre заговора Ефросиньи и т. д.).

Пятую симфонию от Четвертой отделяет, как известно, солидный антракт — целых четырнадцать лет! За это время многое изменилось в жизни композитора. Иным стал уклад жизни, круг его интересов. Как писал А. Хачатурян в своих воспоминаниях, относящихся именно к военному периоду: «он (Прокофьев. — *Б. Я.*) все больше втягивался в сферу общественных интересов, в жизнь советского народа...» Подобно миллионам других своих соотечественников, война активно стимулировала его патриотические чувства. Зрело, накапливалось стремление воплотить

---

[2] «Советская музыка», 1963, № 3, стр. 47.

в крупной симфонической форме сложный круг чувств, вызванных войной.

В этом сказалось качественное отличие самой «природы» замысла Пятой симфонии (как и последующих двух!) от тех, что родились много лет раньше на чужбине. Тогда обстоятельства сочинения были совсем другими: и Вторая, и даже Третья, и Четвертая симфонии при их больших художественных достоинствах все же вызваны к жизни скорее силой конкретного стечения обстоятельств, чем естественной творческой потребностью раскрыть накопившиеся мысли и чувства в крупной симфонической форме.

Вторая симфония, симфония из «железа и стали», родилась в обстановке парижского музыкального модерна во многом как своеобразная попытка Прокофьева доказать свою способность сочинять в «современном» стиле — духе тогдашних урбанистических увлечений «Шестерки». Авторское намерение особенно ясно ощущается в характере первой части симфонии — грандиозной конструкции многоэтажных политональных звуковых наложений. Этот импозантный груз, как и серия однотипных — на *FFF* кульминаций, решительно «задавили» довольно рельефный ее тематизм. Совершенно иной мир — вариации второй части на великолепную диатоническую лирическую тему, эстетическое богатство особенно четвертой, пятой вариаций исключительно высоко. Возвращение грохочущей темы первой части в шестой вариации не может спасти довольно случайного сочетания образов.

Третья симфония, как известно, поначалу также создавалась не как оригинальное сочинение: отчаявшийся в постановке оперы «Огненный ангел», композитор решил написать на основе оперных тем симфоническую сюиту и только позднее, в связи с разросшимися ее масштабами он трудится над созданием симфонии. Придя к такому решению, композитор сделал все для того, чтобы родилось полноценное и оригинальное симфоническое сочинение. В ней, по существу, нет ни одной ноты, которой не было бы в опере. Поистине и до сих пор остается творческой загадкой рождение этого органичного, яркого, экспрессивного, крупного симфонического сочинения лишь на основе монтажа больших и малых кусков оперной музыки! Третья симфония бесспорно — чудо творческой интуиции Прокофьева и несомненно лучшая его симфония зарубежного периода.

Четвертый симфонический крупный опус написан по заказу — к 50-летию Бостонского симфонического оркестра также на основе музыки (точнее — оригинально развитых тем) из балета «Блудный сын». Правда, в этом случае кое-что было написано заново, но не удовлетворило композитора: как известно, уже после войны он сделал вторую редакцию этой симфонии.

Последние три симфонии, созданные в советский период — совсем иного характера; каждая из них — воплощение того, что

родилось в душе композитора под влиянием окружающей жизни и требовало выхода. В эти годы Прокофьев в гораздо большей степени прислушивается к пульсу народной жизни, ощущает эмоциональную атмосферу действительности, искренно стремится воплотить их в музыкальных образах. В пору творческой зрелости, когда исчезла былая юношеская бравада и отслоившееся, «отцеженное» временем великолепное прокофьевское новое воссоединилось с лучшими традициями мировой музыки, поиски новых форм в его творчестве уже целиком определяются новым содержанием — переживаниями своими и всего народа в новое, социалистическое время.

Разумеется, все это никак не означает, что симфонии зарубежного периода не содержат эпизодов превосходной музыки и являются плодом чистого формотворчества. Особенно это очевидно на примере Третьей симфонии. Но противоречивость сочинений этих лет все же несомненна. Вторая симфония, в которой конструктивистские и даже отчасти формалистические тенденции первой части[3] сочетаются с поистине вдохновенной музыкой вариаций — наглядный тому пример!

В трех последних симфониях внешне значительно активнее и нагляднее проступают традиции. В Пятой симфонии — традиции русского эпического симфонизма Бородина—Глазунова. Но они насыщаются новым интонационным и жизненным содержанием и оказываются в значительной мере переосмысленными. Иными, в частности, становятся объективистские традиции эпического симфонизма.

Тенденции к объективности повествования отличают симфонизм Прокофьева от симфонизма Шостаковича. Между событиями, о которых повествуется, например, в Пятой симфонии Прокофьева, и слушателем словно находится незримая фигура повествователя; лирико-эпическая манера проявляет себя и в «дневниковом» сочетании подчас весьма разнохарактерных образов — горячих страстей военного, тревожного времени и неожиданно далеких от них личных настроений. У Шостаковича же вся грандиозная симфоническая конструкция, все ее многочисленные планы всегда строго подчинены одной цели, одной идее, одной тенденции, пронизывающей весь цикл.

Но, как было сказано, объективная манера симфонизма Прокофьева иная, чем у Бородина и Глазунова. В ней все же в гораздо большей степени проявляют себя лирико-психологические черты, подчас довольно своеобразно проникающие в эпику прокофьевского симфонизма. А эта особенность, в свою очередь, связана с более активно выявленной «личной» тенден-

---

[3] Имеется в виду некоторая скудность ее содержания при грандиозности формальной конструкции.

циозностью проведения, утверждения идей, субъективно преломленных, подчас мало причинно обусловленных явлений.

Отечественная война обострила патриотические, гражданственные чувства С. С. Прокофьева. Эмоциональная атмосфера первых же месяцев войны стимулировала интерес к толстовской эпопее «Война и мир». Эта капитальная работа захватила почти весь военный период творчества и оказалась блестящим образцом музыкальной классики зрелого Прокофьева.

Еще раньше, буквально сразу же после начала войны «непосредственно под впечатлением происходящих событий», была создана симфоническая сюита «1941 год»[4]. Сюита имела три части: «В бой», «Ночью», «За братство народов». Изобразительно-батальная первая картина сочеталась с ноктюрном, в котором, по словам автора, «рисовалась поэзия ночи, насыщенная ощущением предстоящей битвы»[5]. Она была построена таким образом, — продолжает автор, — «что слушатель то как бы чувствует себя в непосредственной близости к полю сражения, то как бы внимает ему издалека». Наконец завершающая картина — «лирико-торжественный гимн дружбе народов». И хотя симфоническая сюита не явилась творческим откровением С. Прокофьева, значения ее нельзя недооценивать: она оказалась первенцем советской симфонической музыки, посвященной теме Отечественной войны; кроме того — что для нас особенно важно — характер ее симфонических картин — звуковая панорама боя, настороженный, тревожный ночной пейзаж, гимн братским народам — видимо имел определенное отношение и к образности будущих военных симфоний.

Заметим здесь же, что позднее, при работе над картиной Игоря Савченко, Прокофьев создал важные дополнительные музыкальные образы; наиболее примечательные из них — экспрессивный эпизод «Хлеб горит», близкий по характеру «Пожару Москвы» в опере, и аскетичный, эстетически обличающий марш фашистских войск, идущих через солдатское кладбище.

Той же осенью 1941 г., находясь в Тбилиси, композитор познакомился с балладой П. Антокольского «О мальчике, оставшемся неизвестным». Летом 1942 г. он закончил партитуру для сопрано, тенора, хора и оркестра. Баллада стала вторым «военным» опусом композитора. История безымянного мальчика-мстителя получила у Прокофьева музыкальное истолкование, насыщенное острой экспрессивностью, напряженной декламационностью, под стать самым «кричащим» образам его музыки вроде «Наваждений», кантаты «Семеро их», эпизоду гайдамацкого на-

---

[4] Позднее музыка сюиты была использована в работе над озвучиванием кинофильма И. Савченко «Украина 1941 года» («Партизаны в степях Украины»).

[5] «Славяне», 1943, № 3, стр. 46.

бега в «Семене Котко» и т. д. Массирование страшного, ужасного, нагромождение варваризмов, механизированных маршевых ритмов, в этом произведении находится в центре внимания автора. Наиболее важным здесь является марш фашистов сурово-гротескового характера. Он звучит неоднократно, обрастает, подобно «нашествию» в Седьмой симфонии Шостаковича, своеобразными «спутниками»: стонами, возгласами гнева, зычными («как рев» *гласит авторская ремарка у одной из реплик оркестра*) кличами, становится смысловым фоном для хорового рассказа о событиях. Борющемуся, сопротивляющемуся началу в нем почти нет места. Обе темы, характеризующие мальчика, подчеркнуто лиричны: первая — с мягкими ладовыми отклонениями, метрически переменными тактами, создающими округлость звучания, прозрачной инструментовкой; вторая (гобой) — тревожная и скорбная.

«Мне хотелось — признавался автор, — чтобы музыка отражала драматические настроения текста и чтобы кантата получилась стремительной и драматичной. Когда я писал ее, я видел перед собой образы сломанного детства, жестокого врага, непреклонного мужества и близкой светлой победы» [6]. Справедливости ради надо отметить, что если лирико-драматические гуманистические образы кантаты оказались действенными, хотя порой и не лишенными натуралистического оттенка, то ее позитивно-героическая сторона весьма лаконична и эстетически мало выразительна. Кроме того, в слабом успехе произведения очевидно были повинны и конструктивные недочеты (обилие деталей, некоторая иллюстративность и рыхлость формы) [7] и излишняя инструментализация вокальной партии. Но все же очень важно, что и в этом произведении накапливалась «военная» образность. Вместе с триадой драматических сонат — Шестой, Седьмой, Восьмой, музыкой к кинофильму «Иван Грозный» эти произведения предвоенной и военной атмосферы послужили своеобразным «предпольем» к симфониям военного времени [8].

Триада драматических сонат была задумана еще до войны в 1939 г. Именно в этот период были записаны многие ее темы: как известно, композитор имел обычай заготавливать темы впрок. . . Но тот факт, что примерно в одно время возникли тематические контуры сразу всех трех сонат, убедительно говорит об общности их замысла.

---

[6] «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания». М., Музгиз, 1956, стр. 118.

[7] В докладе на Пленуме оргкомитета ССК Д. Шостакович заметил по этому поводу: «Увлекаясь иллюстрацией, он [Прокофьев] пренебрегает внутренней конструктивной целостностью музыкальной формы» («Литература и искусство», 1 апреля 1944 г.). В мае 1965 г. кантата с успехом была исполнена на концерте в Праге.

[8] Отчасти по своей образности сюда примыкает и созданная в эти же годы симфоническая сюита из оперы «Семен Котко».

Три сонаты — три драматические камерные «эпопеи». В них две характерные общие черты, проявившиеся, разумеется, в индивидуальной форме в каждой из сонат.

Первая черта — введение в циклы эпического образа Родины. В Шестой сонате он воплощен в колокольной теме, открывающей сонату и служащей фактически лейтмотивом всего цикла. В Седьмой патриотический образ возникает особенно рельефно в эпических звучаниях финала. В Восьмой его дух ощутимо присутствует и в первой части и в богатырской финальной коде цикла. Следует при этом заметить, что эпическое начало во многих случаях как бы сливается с лирическим, довольно легко они переходят друг в друга.

Вторая черта, отличающая триаду поздних сонат от первых пяти, довольно резкое усиление драматизма. Это заметно даже в средних — лирических частях, в которых былая безмятежность лирики сменяется углубленным (а в Восьмой сонате и философским) раздумьем: героя словно одолевают тяжелые и трудные думы не только о себе, но и о судьбах Родины. И хотя и теперь в прокофьевских Andante нет места рефлексии, его лирика остается по-прежнему сдержанной — все же появление большого субъективного психологизма, интеллектуальной лирики в поздних сонатах несомненно.

Особенно же серьезные сдвиги произошли в крайних частях действия: намного усилилось ощущение жизненных препятствий, контрасты сменились драматическими конфликтами, темпераментными схватками, злое начало получает теперь разностороннее, преимущественно жанровое воплощение.

В Седьмой сонате оно выступает в форме гротескового марша; в Восьмой, наиболее близкой к Пятой симфонии, колоритную поэтическую тему менуэта позднее как бы искажает гримаса смерти; веселое карнавальное шествие масок в ее финале трансформируется в зловещий марш-токкату страшных, усмехающихся чудовищ — совсем в стиле образности Восьмой симфонии Шостаковича. Но в отличие от него в сонате Прокофьева страшное видение, сменяясь скорбным причетом из первой части, в дальнейшем переходит в богатырский апофеоз, знаменующий конечное торжество сил народа, величие человеческого духа.

И в этих сонатах по-прежнему ощущается чисто прокофьевское стремление к самостоятельности, даже замкнутости характерного образа, но все же в них — несомненно большая свобода тематизма, эмоциональная емкость тем; некоторые из них, вроде менуэта из Восьмой сонаты становятся истинными темами-«оборотнями» (термин проф. Друскина); сам же цикл ощущается как сквозной, его части связываются не только опосредованными интонационными связями, но и прямыми тематическими реминисценциями. Количество тем в цикле порой заметно увеличивается (например, в Восьмой сонате), но возросшая динамич-

ность его развития оказывается способной логично объединить их в одно развивающееся целое.

И хотя первые тематические эскизы сонат возникли еще до войны, логика их развития, характер образности, связанные с этим новые темы, сочиненные позднее, — все это, конечно, обусловлено уже новой эмоциональной атмосферой военных потрясений, тревожного и трудного времени.

Все эти особенности триады драматических сонат оказали прямое влияние на облик крупных симфонических форм: «Пятая симфония как бы завершает целый большой период моих работ. Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа. После Пятой симфонии я начал писать Шестую симфонию, часть которой уже сочинена» [9], — так сам автор связывает Пятую и Шестую с предшествовавшими им камерными и программными формами военного времени. К этому, пожалуй, следует сделать лишь одно дополнение.

Параллельно с главной военной, тревожной темой композитор продолжал жить и работать в любимой им образной лирической сфере музыкального театра, преимущественно движущейся пластики: не говоря уже о соответствующих эпизодах и образах толстовской оперной эпопеи, в эти годы продолжалась работа над «Дуэньей», заканчивалась «Золушка», сочинялись фортепианные пьесы из того же балета, соната для флейты и фортепиано. Таким образом Прокофьев жил в эти годы не только тревогами и потрясениями военных лет, но и в ином — полуфантастическом мире сказки, веселых карнавальных масок. Этот мир всегда был люб его сердцу, и теперь, в эти страшные, трудные годы вероятно именно ему композитор во многом обязан и спокойствием духа, и своим неизменным оптимизмом, и постоянным ощущением эстетического начала. Милые сердцу фантастически сказочные образы никогда не покидали Прокофьева даже в самые мрачные дни тех тревожных лет. Во всяком случае и в Пятой и в Шестой симфонии мы без труда обнаруживаем отголоски, отзвуки и этой сказочной сферы. Разумеется, не случайно, что в большинстве случаев они воплощают в симфонических циклах позитивное, радостное начало, противостоящее злу. . .

•

Итак, как свидетельствует композитор, летом 1944 г. он «написал Пятую симфонию, работу над которой считаю для себя очень важной как по вложенному в нее музыкальному материалу, так и потому, что вернулся я к симфонической форме после шестнадцатилетнего перерыва» [10].

---

[9] Цит. издание, стр. 125.

[10] Там же, стр. 125. Автор неточен: антракт между Четвертой и Пятой симфонией — четырнадцать лет.

Крупная симфоническая форма стимулировала широкий творческий «фронт» музыкальных образов (отображающих и обобщающих жизненные впечатления), их активное взаимодействие. В этом смысле, вопреки модным веяниям современной западной музыки, заметно сузившей содержание симфонического жанра, Прокофьев, наряду с Шостаковичем (но по-своему!) развивал лучшие традиции классической симфонии как многочастного цикла — содержательного, авторски тенденциозного и адресованного достаточно широкой аудитории.

Эскизы Шестой симфонии возникли в период, когда ее предшественница еще не была окончена, — на рубеже последнего года войны, в атмосфере победных салютов. Казалось бы, Шестая должна была быть светлее и оптимистичнее Пятой. Но, видимо, такой уже удел почти всех русских «Шестых»: характер ее, особенно первой части, оказался наиболее трагедийным, пожалуй, более всех других симфонических сочинений композитора [11]. *Может быть это связано и с тем, что Шестая — подлинно* «военная» симфония, тогда как ее предшественница отразила более общие патриотические чувства автора, возникшие не только в связи с Отечественной войной: это была музыка, которая, по словам автора, зрела давно и, наконец, наполнила его душу. В числе основных образов Пятой симфонии нет ни одной истинно «злой» темы: антигуманистическое начало возникает здесь в результате либо «сдвига», трансформации одной из главных тем (вторая часть), либо неожиданного эпизодического появления новой темы (третья часть), опосредованно представляющей злую силу. Центральным же образом является богатырская, близкая бородинско-глазуновскому мелосу тема, доминирующая в первой части, мелькающая в траурном эпизоде третьей и окаймляющая финал. Разумеется, ее эпический облик органично связан с патриотическими чувствами, обострившимися в военные годы, но источник их восходит к более раннему времени — мысль о таком произведении зрела у Прокофьева, как видно, давно, да и сам эскиз этой «капитальной» музыкальной темы Родины был записан им, видимо, задолго до лета 1944 г.

Шестая симфония гораздо более импульсивное, конфликтное произведение; и драматические схватки первой части, и лирика второй, и обычная для прокофьевских финалов карнавальная суматоха третьей словно отравлены тревожной атмосферой войны. В Шестой симфонии — и в первой и в последней (кода) частях — мы ясно ощущаем две конфликтных сферы образности — войны и мира; доминирует психологизм, подчас достаточно

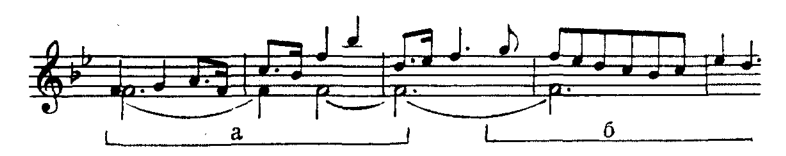
---

[11] Возможно, что такой ее облик отчасти связан и с глубоко личными переживаниями — первыми признаками болезни, которая привела его к роковому концу.

сгущенный, с элементами злой фантастики. В этом смысле можно провести известную параллель между парами симфоний военных лет Шостаковича и Прокофьева. Но и различие этих произведений не менее, а может быть и более ощутимо: если у автора Ленинградской симфонии военные циклы — сочинения огромной обличительной силы, открытой тенденциозности, а потому и ярко выраженной (хотя формально и не объявленной) программности, то прокофьевские симфонии более объективны, в них авторский обличительный призыв не выявлен столь обнаженно, особенно в Пятой; их герой гораздо более сдержан, ему чужда всяческая рефлексия, «жизнь человеческого духа» показана, пожалуй, более «пестро», военные потрясения — лишь первые среди равных жизненных впечатлений, отраженных в симфониях. Поэтому логика развития образов и в Пятой и даже в Шестой симфониях (хотя в ней театральная конкретная образность ощутима гораздо больше) ближе к «чистому», чем к программному симфонизму, здесь трудно проследить последовательное развитие одного сюжета, сцепление контрастных образов подчас не поддается жизненно «предметной» логике, а рождается своеобразной практикой человеческого, и прежде всего, ассоциативного мышления. Так, например, образы более «реального» происхождения подчас причудливо «монтируются» в развитии со сказочными, полуфантастическими картинами (средние части). Может быть поэтому и внешняя форма прокофьевского цикла с явным преобладанием репризных построений — более классична, более традиционна.

●

Пятая симфония — классический четырехчастный цикл. Некоторое своеобразие темпа начальной части цикла Andante объясняется, видимо, ее эпическим характером, а быстрое движение второй возникло как необходимый контраст к началу. В первой части господствует — как в фуге вождь — известная богатырская тема:



Подобные светлые эпические, гимнические темы с мажорной диатоникой и широким мелодическим диапазоном можно встретить и в Третьей симфонии (теме любви) и в Соль-мажорной арии Кутузова, и в кантате «Александр Невский». Их интона-

ционно-стилистическая связь с протяжной русской народной песней хотя и отдаленна, но все же очевидна.

Уже в экспозиции тема изложена в виде своеобразного цикла из пяти вариаций (*B—A—Des—Es—H*), третья и четвертая из них излагаются без второй, контрастной (лирической) половины темы (*б*), ограничиваясь лишь первым, главным трехтактным богатырским призывом (*а*). Зато именно между третьим и четвертым изложением богатырского призыва возникают два производных мотива основной темы; первый мотив — клич, как результат сжатия темы:



Еще более величавым он окажется позднее, в кодовых вариантах основной темы. Другой производный мотив является как бы второй темой главной партии (или связующей, как считают некоторые исследователи, например, С. Слонимский) [12]:



Тут же, в экспозиции, он органично сочетается с первой темой. Интонационная контрастность первой темы, отдаленно напоминающая бетховенскую вопросо-ответную структуру темы, уже здесь используется для развития: отдельно излагаются как первая ее половина (третья и четвертая вариации), так и вторая — на ней, в частности, построена кульминация экспозиции главной партии:



В этом виде — изложенная микстурами плотных аккордов — лирическая половина темы становится мужественно-суровой. В эффекте превращения почти лирического образа (начало его, подобно Первой симфонии Чайковского, — флейта и фагот, открывающие повествование) в сурово эпический, в этом возмужании духа и заключен весь смысл динамической образности

[12] Наличие этих производных, оттеняющих мотив, позволяет говорить и о форме рондо, в которой изложена экспозиция основной темы.

как этой первой экспозиции, так и первой части, до и всей симфонии в целом.

Если второй вариант темы (Ля мажор) насыщается разнообразными производными подголосками, то в третьем (Ре-бемоль мажор) отчленяется и «гвоздится» ее кульминационная интонация (сексто-квартовая), рождающая в конце разработочного изложения два, ранее приведенных мотива. Четвертый вариант темы излагается в Ми-бемоль мажоре трубой и далее, как уже отмечалось, приводит к кульминационному мужественному изложению второй лирической половины темы.

Вообще если у первого элемента темы (*а*) общая тенденция — дробление и обрастание ритмическими подголосками (например, ♫ ♩), то у второго (*б*), наоборот, стремление к увеличению протяженности, к пластичности линии. В целом же для экспозиции менее характерна разработочность и более — принцип «разбухания» и разрежения тематического пласта, его тональная перекраска и варьирование контрапунктической ткани, появление многоплановой сложной фактуры; основной мотив звучит, почти все время сохраняя свой мелодический облик, но интенсивно изменяя колорит.

Хотя тональный план экспозиционного цикла построен как будто бы на пяти ясных мажорных тональностях, их звуковой состав, как и всегда у Прокофьева, достаточно сложен. Пласт основной темы включает в себя линии, имеющие тяготения к самостоятельной ладовой окраске, а порой и ладовой полиритмии, к сочетанию в одновременном терпком звучании разнофункциональных линий. Так, например, в третьей вариации темы происходит мимолетное политональное наложение (доминанта от *ре-бемоль* как бы «застревает» в Ре мажоре), Си-бемоль мажор второго мотива главной партии (или связующей) характерен повышением II и IV ступеней; если же учесть весьма условный ре-минор кульминации, то станет ясным, что уже для экспозиции характерны и достаточно импульсивная и свободная смена тональностей и сложный звуковой состав каждой из них.

Побочная партия имеет всего два вариантных предложения по десять тактов (первый раз высокие деревянные, второй — струнные), что объясняется ее ярко выраженным песенным характером. Это лирика с отдельными русскими диатоническими оборотами (например, опеванием падающей квинты) близка к характеристике Фроси в «Семене Котко» и имеет нечто общее с Amoroso из «Золушки» и ариозо Андрея из 1-й картины «Войны и мира». Вместе с тем, видимо, желание сблизить эту тему и с главной партией, и с заключительной (в частности, через ритмическую фигуру ♩. ♪ ♩), привело к вплетению в нее хроматических экспрессивных попевок, что как-то снизило эстетические качества, придало ей несколько неоправданный ориентальный характер.

Лирическую атмосферу экспозиции побочной создают также и легкие подвижные фигурки шестнадцатыми, противосложения в мендельсоновском духе, и опять-таки прокофьевская ладовая импульсивность: только первые три такта темы излагаются в основной тональности Фа мажор, а на четвертом уже следует сдвиг на малую секунду вниз — в Ми мажор [13].

В том же сложном Фа-мажоре (здесь можно встретить элементы фригийского, лидийского и микослидийского ладов) изложена и заключительная партия [8], имеющая две темы. Первая из них — ближайшая «родственница» главной: об этом свидетельствует не только пунктирный ритм, но и характерные поступенные ходы второй ее половины:



Вторая тема заключительной партии крайне своеобразна, ее подвижно-шутовской характер (шестнадцатыми) необычайно типичен для композитора; на долю именно таких токкатных тем всегда обычно выпадает роль «заводилы» в карнавальных суматохах, веселье; угловатые, с элементами гротеска, они подобны острослову и хохотуну Меркуцио [14]. Но с ними порой связывается у Прокофьева и драматизация, усложнение процесса развития; нередко, «заводя» движение, они позднее меняют свой колорит, неожиданно окрашиваясь уже в иные, отнюдь небезобидные тона.

Таким образом уже в экспозиции автор вводит и эпические, и лирические, и гротесково-танцевальные темы. И все они на этом первом этапе имеют в общем светлый, радостный колорит, как бы представляя различные грани одного и того же крупного, обобщенного образа. Назовем его условно образом Родины [15], ее героя, хотя, быть может, это название и не вполне точно.

Разработка первой части довольно лаконична; в ней нет места значительным драматическим событиям, здесь не разыгрываются баталии. Без труда она делится на две части: в первой из них преимущественно излагается материал главной и заключительных партий, во второй — царствует побочная партия, хотя в кульми-

---

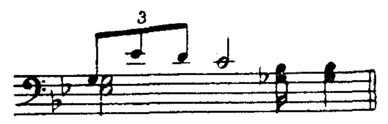
[13] Подобно тому, как это было при переходе от первой ко второй вариации главной темы.

[14] С главной темой ее связывает совпадение регистров и тембров (флейты и фаготы в крайних регистрах в начале изложения).

[15] Так называет эту тему один из наиболее талантливых исследователей симфонизма Прокофьева С. Слонимский.

нации, непосредственно перед репризой, возникает тот самый мужественный вариант лирической половины главной темы, который был и вершиной развития экспозиции.

В первой половине разработки, наряду с главной темой звучат трепетные полуфантастические фигурации; главная же тема (в уплотненном варианте-призыве, с которой начинается разработка [16]) появляется в низких струнных с характерным лирическим присловьем, которое возникает еще в экспозиции — маленькой, очень русской речитативной триольной фразкой — нечто подобное мы слышим в первой части Третьей симфонии Рахманинова:



В обоих случаях драматургическая функция этих лаконичных реплик, видимо, одинакова: это как бы комментирующая и печальная приговорка, лирический голос «от автора». Вновь она встретится нам в коде.

В дальнейшем развитии на фоне триолей звучат интонационные сплавы первого призывного элемента главной партии и тем первой и второй заключительной партий, объединенных со вторым лирическим элементом главной партии. Хамелеонно-шутовская тема-«заводила» все активнее завихряет движение: она сама динамизируется за счет возникающих в ней тридцать вторых и отчасти меняет свой образный смысл, приобретая порой даже несколько зловещий оттенок; шутовской мотив бушует, то объединяясь со старой темой главной партии, то вдруг «выбрасывает на поверхность» вычлененный и несколько измененный элемент из побочной партии (оборот с опеванием квинты):



Обращает на себя внимание характер изложения: в крайних регистрах одноголосно (но через две октавы, подобно началу симфонии) появляются знакомые «лица» различных тем экспозиции, а в среднем «внутреннем» регистре многослойного и порой полиладового пласта действует динамическая «меркуцианская» тема. Облик ее вновь деформировался: на момент возникает зна-

---

[16] Она излагается в основной тональности, что укрепляет рондообразность.

комая нам по разработкам Шостаковича звуковая сфера уменьшенного лада. Однако вся эта первая динамическая половина разработки все же нигде не переходит в область антагонистически-конфликтной образности. У струнных и трубы в Ми-бемоль мажоре вступает побочная тема. Ее звучание, особенно при дальнейшем изложении (всего она повторяется три раза), становится мужественным и экстатически радостным, от былой лирики осталось не так уж много. Тема сопровождается импульсивными вторжениями сурового второго мотива главной партии; он мелькает у различных инструментов, подготавливая второе проведение побочной темы *FF*. Наконец, третье проведение темы приводит к кульминации разработки. Вершинный шеститакт объединяет элементы побочной партии и второй лирической половины богатырской темы главной партии. Звучание довольно терпкое и даже подчас грозное — бифункциональные плотные аккорды в ми-бемоль миноре через ре минор приводят к Ми мажору/минору [17], в котором на *FF* почти точно повторяется мужественная лирика кульминации экспозиции.

Реприза вступает на том же кульминационном плато: она фактически продолжает разработку, мощный хор медных интонирует ставшую теперь грозной тему Родины. Этот «ощетинившийся» облик темы в значительной мере обусловливается резко обострившейся ладовой полиритмией — причудливыми «обманными» наслоениями устоев на неустой, возникающими в результате не одновременного разрешения неустоев в разных голосах. Поэтому репризный Си-бемоль мажор звучит вспышками — словно солнечный луч через листву деревьев... Лирическая половина темы повторена на этот раз дважды, что имеет, видимо, прямую связь с характером только что прозвучавшей кульминации.

Реприза резко сокращена: после второго, тоже си-бемоль-мажорного проведения основной темы (со сложными полифункциональными контрапунктами), проходят побочная (одно проведение) и заключительная партии (традиционно репризная тональность — Си-бемоль мажор); окончание второй заключительной, шутовской темы происходит на октаву выше, чем несколько смягчается угловатость ее рисунка.

Большая кода — в стиле Второй симфонии Бородина — торжественно и грузно, в могучем звучании утверждает главную богатырскую тему; она вновь стала колючей, приняв боевой, мощный вид. Помимо тонического органного пункта в басу основной тон тоники «гвоздится» и в других голосах, многократно акцентируясь и ритмически (половинные ноты), и за счет

---

[17] Она служит тритоновой доминантой к основной — репризной тональности.

усложнения и варьирования хроматических предиктов. Здесь, в коде, главным образом используется тот уплотненный и синтетический вариант темы главной партии с богатырской секундой, который прозвучал еще в экспозиции между третьим и четвертым ее проведением и который можно было назвать темой-призывом.

Перед окончанием части (цифра [25] партитуры) возникает лаконичный контрастный эпизод — высокие виолончели интонируют ту самую ласковую фразу «от автора», которая мелькнула в начале разработки. После этого небольшого контрастного лирического отступления еще более сурово и могуче звучит заключение, вводящее в последний тонический аккорд через увеличенные трезвучия, также активно содействующие созданию общего ощущения исполинской, грузной и грозной мощи звучания.

Совершенно несомненна общность всего интонационного облика первой части симфонии и музыки 8-й картины оперы «Война и мир». Картина «Перед Бородинским сражением» рисует народ России в атмосфере Отечественной войны. Здесь действуют крестьяне-ополченцы и солдаты, крестьяне-беженцы, герои армии во главе с Кутузовым. Это как бы гигантский военный лагерь, куда сходятся все, кому дорога русская земля. Разные чувства рождаются здесь в процессе развития действия: беженцы из-под Смоленска рассказывают о бедствиях («всюду черный след врага, всюду горе рыщет!»), бравые казаки рвутся в бой, разговаривая с Пьером, крестьянин Федор признается в страхе перед ужасами войны; «нынче не то, что одни солдаты, нынче вышли и мужички. Всем народом навалиться хотим!» — восклицает Матвеев. И все это разнообразие оттенков единого большого народного чувства в момент смертельной опасности Прокофьев объединяет фактически одной темой-«вождем» — подобно тому, как это происходит в первой части Пятой симфонии. Интонационная общность двух тем-«вождей» — оперы и симфонии не оставляет сомнений; достаточно сравнить хотя бы рисунок их вторых тактов, фактуру (удвоение темы через разрыв регистров), ритмический рельеф, инструментовку. Совпадения продолжаются и далее; в процессе развития они отчетливо видны и в сквозной роли общего сурово-мужественного пунктированного ритма, и рождаемых как развитие главной темы интонаций. Вот одна из них (Кутузов и измайловцы):



Или в характерной, также эпической фактуре изложения темы трезвучными (дублированными) микстурами нисходящих аккордов:


Опера «Война и мир».
8-я картина.


Пятая симфония.
Первая часть.

В этом смысле тематическое содержание картины «Русский лагерь у Бородино» безусловно может служить расшифровкой образности эпической Пятой симфонии. Особенности непрограммной симфонической музыки, разумеется, обусловили иную — более лаконичную и компактно-концентрированную — логику развития центрального образа.

В первой части симфонии автор имел своей главной целью утвердить величавый и могучий образ родной земли. В сочетании эпических, лирических и шутовских тем в ней властно доминирует первая. Она проходит, формируясь как истинный образ-процесс: — от вариационного цикла экспозиции (лирико-эпический) через вершину разработки — начало репризы (сурово-ощетинившийся) к величавой коде — эпическому могучему гимну. Вторая, лирическая, половина основной темы (с поступенным нисходящим движением), подготавливаемая в разработке лирической побочной партией, тоже как бы «наливается» мужеством и органично подводит к властному звучанию богатырской, уплотненной темы-призыва в начале репризы. Новый характер темы особенно ясен в репризе и в коде. Здесь образ Родины как бы перед лицом опасности принимает грозный, воинственный облик.

Наиболее активной в процессе развития оказывается вторая заключительная тема — гротесково-хамелеонная. В ее угловатой подвижности порой возникает нечто предостерегающее, благодаря своей импульсивности и скоморошьей угловатости она оказалась способной «завести» движение разработки и направить его подчас на тревожные тропы, тем самым создаются интонационные условия и для переинтонирования самой темы-«вождя», демонстрации образа Родины в его могучей и грозной силе [18].

Первая часть успешно решает основную творческую задачу — формирования и утверждения эпического образа грозной народной силы, противостоящей врагу — своеобразного музыкального

---

[18] Но при всем этом нам кажется мало убедительным приписывать «скоморошьему» мотиву программный характер, связывая его чуть ли не с идеей военной агрессии, как это имело место в нашей литературе.

монумента Родине. Однако это утверждение происходит скорее не в конфликтных поединках разработки, которых по существу нет, а в непрерывном ладовом и интонационном осложнении проведений и главной и побочной тем. Это создает своеобразную и многоцветную драматическую «подсветку» развития эпических тем. Осложнения осуществляются любопытно — постоянными вторжениями в окружение излагаемой темы контрастных интонационных оборотов или созданием ладовой многослойности, рождающей в разных голосах целый каскад перечений и лишь изредка разрешающихся в тонические вертикали. Такой принцип изложения создает специфическую интонационную шероховатость, то уплотняющуюся до весьма грозных и терпких созвучий, то разрежающуюся в нарочито простой аккордике. Все это при наличии в мелодической линии главных тем чисто русских оборотов создает новое, современное качество музыкальной национальной эпики, по ощущению более динамичной, со сложной интонацией. В этом заключено, пожалуй, самое ценное, примечательное в первой части Пятой симфонии.

Вместе с тем в первой части не все одинаково убеждает.

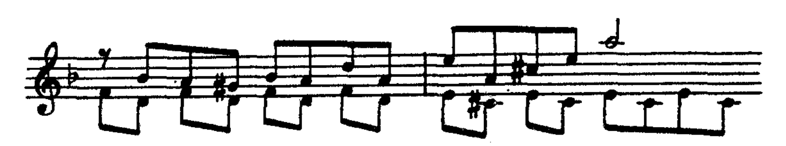
Звучание несколько перегружено однотипными tutti, окрашенными нередко внешним пафосом. В этом повинны и известные недостатки инструментовки — перегрузка ударными, стандартные удвоения в крайних регистрах, в результате чего басовая основа часто отрывается от верхних голосов; увеличение динамики иной раз создается чисто количественным усилением звука, простым удвоением голосов, грязными «пятнами» аккордов, а не за счет всегда продуманной тембровой драматургии. В этом отношении средние части симфонии выгодно отличаются от крайних; в них достигнуто единство всех выразительных средств, которые служат одной художественно-драматургической цели.

•

Вторая часть симфонии Allegro marcato ре минор, как и обычно у Прокофьева, представляет самостоятельную пьесу, довольно резко контрастирующую с эпической фреской первой части. Драматургически именно ей принадлежит в цикле очень важная роль: «невинное» по началу танцевальное движение в дальнейшем развитии «сдвигается» в мрачную и зловещую образность. Шаловливые игры оборачиваются во второй половине полуфантастическим танцем злых масок, уродливых чудовищ. Трудно принять эту картину за вражеское нашествие как иные пытаются ее истолковать, но то, что в своеобразной, полуаллегорической форме здесь возникают и действуют антигуманистические, злые силы — это несомненно!

Скерцо симфонии написано в сложной трехчастной форме с кодой. Хотя в крайних частях и появляется вторая тема, главенствующее положение центрального образа все же очевидно. 36 раз звучит главный «заводной» мотив в течение всей части, почти непрерывно (29 раз из 36) меняя свое обличье. Ритмомелодическое варьирование этого мотива-хамелеона безгранично — здесь творческая фантазия композитора поистине неистощима. Вот уже превосходный пример истинного образа-процесса!

Поначалу веселый кларнет, интонирующий основную тему, кажется вполне беспечным[19]:



Может быть лишь акцентированное detaché скрипок несколько подозрительно возбуждено. Так же, как это было и с эпической темой в первой части, кларнетовый мотив экспонируется в виде своеобразного вариационного цикла, в котором мотив меняет свой облик и средствами тональной перекраски (*d, f, h, g*) и с помощью метроритмических изменений (синкопы) и смены тембров. Иной раз возникает лишь ядро темы, а продолжение его строится на обращении исходных малых интервалов — так появляются широкие и острые интервалы малой ноны, большой септимы и т. д. Тема то уплотняется, что расширяет свои масштабы — создается явление, которое можно было бы назвать *масштабным варьированием темы*.

Подобно экспозиции первой части, между третьим и четвертым проведением возникают дополняющие мотивы, которым суждено сыграть не последнюю роль в дальнейшем развитии, особенно в коде. Они построены по принципу контраста: в противоположность затейливому мелодическому рисунку основного мотива его «спутник» мелодически инертен, хотя ту же ритмическую импульсивность ♩ ♪ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 сохраняет и его вариант:



Своей ритмической импульсивностью и характерной акцентуацией, «втаптыванием» он несколько напоминает задорные «коленца» русского пляса.

---

[19] Тема немного напоминает легкие песенки французских солдат в опере «Война и мир».

Второй мотив главной партии — мажорная «паутинка» засурдиненных струнных. Шуршащие звучания «в дымке» также создают контраст к звонкости основной темы[20], но сохранение пульсирующего фона объединяет основной и второй мотивы всей первой части. В конце этого раздела характер движения очень близок к светлой моторике Классической симфонии. Этому способствуют и типично прокофьевские хроматические соскальзывания в мелодической линии основной темы, обилие «случайных» знаков.

Небольшой разработочный эпизод (13 тактов) на главной теме, сближающийся со вторым плясовым мотивом, подводит к репризе всего первого раздела: два фагота в увеличении проводят главную тему-наигрыш. Реприза первого раздела — завязка действия. Игривый беззаботный мотив словно «насторожился», остановился перед неожиданно возникшим препятствием. Ощущение неожиданной застопоренности движения создает последний неустойчивый звук лидийской IV ступени — *соль-диез*. Наигрыш будто оказался не в силах взбежать в привычную светлую и звонкую V ступень — конечную цель движения, застряв на подходе к ней. И далее этот «чужеродный» звук (*соль-диез*) многократно акцентируется.

Изменение привычного движения, натолкнувшегося на препятствие, создающее настороженность — так, пожалуй, можно охарактеризовать это ощущение. Акцентирование тревожного звука низким фаготом, неожиданные всплески струнных, расширение фоновой фигурки и хроматическое повышение ее — все это усиливает ожидание чего-то тревожного, надвигающегося. Вот, вот что-то должно случиться... Но, нет! — следует неожиданная «смена декораций» и переключение в другой звуковой мир[21].

Большой средний эпизод части — своеобразное трио представляет трехпятичастную форму ($a—b—a^1—b^1—a^2$), уносящую слушателя в иную жанровую атмосферу — сказки и веселого танца. Сказка представлена звонким колокольчатым наигрышем, напоминающим некоторые эпизоды «Сказок» и «Детской музыки». Те же сочные, красочные сопоставления аккордов I, VI пониженной, III пониженной, минорной. Созерцание волшебного. Далекий от тревог детский мир... Сказочные образы сменяются темпераментным «испанским» вальсом. Может быть в нем, в нарочито подчеркнутом аккомпанементе (духовые—«ес—та») есть что-то пародийное, но здесь немало и поэзии, особенно в четы-

---

[20] Благодаря этому контрасту возникают контуры и традиционной для изложения главной партии трехчастной формы.

[21] Нечто подобное мы слышим в 3-й картине «Пиковой дамы» Чайковского после сцены с запиской, когда в ответ на реплику Германа «что, если...» низкие фаготы, прогрессивно сгущая свой колорит, также застывают на *соль*, и происходит неожиданная «смена декораций» — следует пастораль.

рехтактном «припеве» — «паутинных» отголосках в верхнем регистре шестнадцатыми, с вибрирующей VII ступенью (однотерцовые тональности *cis—C*). Структура танца — трехкуплетность со сходным «запевом» и одинаковым четырехтактным припевом — напоминает музыку финала 5-й картины оперы «Дуэнья».

К этому испанскому вальсу примыкает еще один танцевальный эпизод (40 партитуры), близкий к ритму болеро. Он проходит тремя волнами, причем последнее проведение своей угловатостью несколько напоминает «меркуцианскую» тему (вторую заключительную) из первой части.

Возвращение сказочного образа принесло нечто новое: в нем нет уже детской звончатости первого проведения. Изменение гармонизации — потеря красочных сопоставлений, новый тембр трубы на *p* все это несколько омрачило былой колорит. Та же примерно эволюция звучания в репризе танца; исчез поэтический «паутинный» припев. В репризном танце его подменило «меркуцианское» болеро, дважды заключающее танцевальный запев. Только третье его проведение заканчивается прежним поэтическим припевом. И это сразу создает просветление, приводящее к заключительному изложению десятитакта «из детской сказки». Он повторен точно — в своем первом светлом звучании.

Таким образом средний раздел части подчеркнуто симметричен, даже концентричен. Его светлый характер в середине как бы затуманивается, омрачается, чтобы в конце вновь возвратиться к ясности, приветливости колорита.

Реприза всей части — наиболее драматический ее раздел. Светлое видение исчезло и прерванное действие продолжается. Снова пульсирует ритмический равномерный фон [22]. Но он стал неизмеримо более жестким, что произошло за счет хроматизации фигурационной фактуры, новой инструментовки, резкой и жесткой акцентуации, в том числе и на второй слабой доле (позднее — третья доля четырехчетвертного такта). Вступает тема в репризном варианте с акцентом на IV повышенной. Но и по отношению к последнему проведению экспозиционной части в теме много нового: и тембр трубы, и «тройной» предикт, и синкопированный ритм, и непрерывно мелькающая тритоновая остинатность (сопровождение):



[22] Интересно, что, видимо, в целях пластической связки в этот фон добавлено (от предшествующего испанского танца) характерное пульсирование на слабой доле такта («ес-та»).

Все направлено на обострение. В особенности это относится к соотношению остинатного, тритонового, токкатного фона (сдвигаясь в разные тональности, он непрерывно пульсирует) и темы, полностью проявившей здесь свои качества образа-хамелеона. Путем горизонтального (метроритмического) варьирования, хроматизации она постоянно меняет свой облик, словно извиваясь и гримасничая. Процесс рождения все новых острых, угловатых интервалов заметно усилился.

Общие контуры первой части сохраняются — появился «втаптывающий» мотив, теперь ставший грозным и воинственным (смена трезвучий *Des—F*), далее следует короткая разработка основной темы (с размашистыми скачками на ноны и акцентировкой *as—gis*) и второй «паутинный» мотив шестнадцатыми.

После проведения его в Ре-бемоль мажоре (теперь он звучит как тревожно-испуганный) в [53] наступает кодовый раздел, который можно было бы с полным правом назвать «вакхическим беснованием» хамелеонной темы. Подвижность возрастает, одно проведение темы как бы догоняет другое, в вихревом движении вновь повторяется репризный вариант с тройным затактом и кульминацией на *соль-диез*. В этом кульминационном проведении тревожный звук еще более акцентируется инструментальными трелями в верхних пронзительных регистрах. Свистящие флейтовые гаммки деревянных неистово низвергаются с высоты, все уплотняясь и уплотняясь. Встречные и параллельные контрапунктические голоса с обилием случайных знаков все активнее «заражают» тему инородными звукорядами, создавая терпкое и острое звучание; иногда возникают и политональные наложения (например, ре минора на ля-бемоль минор). Все это прогрессирующее звучание вновь сменяется исступленно «втаптывающим» мотивом. На остинатном фоне лидийского звукоряда (опять *соль-диез*!)[23] звучание постепенно немного светлеет и «плясовой» кодовый эпизод в терпком бифункциональном аккордовом звучании заканчивает все скерцо.

Удельный вес второй части в цикле очень велик. В этом смысле симфония близка своей «тезке» — Пятой симфонии Чайковского, в которой именно вторая часть приобретает особое драматургическое значение. Но если у Чайковского конфликт возникает в связи с вторжением в общую лирическую атмосферу как бы извне неумолимой аскетичной темы рока, то здесь мы

---

[23] Ре минор, сохраняющий свою сквозную роль в течение всей части, порой оказывается весьма сложным. И в последнем (кодовом) эпизоде в нем можно встретить и элементы натуральных ладов и уменьшенного лада; особенно большое значение приобретает своеобразный «лидийский» минор, в котором звук IV повышенной, как уже не раз отмечалось, приобретает особое драматургическое значение.

слышим нечто иное: носителем злого начала оказывается сам веселый, беспечный наигрыш, по началу, казалось бы, бесконечно далекий от подобной миссии. Не трудно предположить, что его драматургическое подобие второй теме заключительной партии (скоморошьей теме) первой части не является случайным. Это одно из проявлений истинного симфонизма, единства цикла, органической связи частей при внешней их самостоятельности.

Темы-«оборотни» — часто жанровые образы, как хамелеон меняющие свою эмоциональную окраску — одно из тех новшеств, которое принес с собой симфонизм XX в. в музыку, отражая на более высоком этапе характер развития жизненных явлений: ведь нередко многие из них в определенных обстоятельствах переходят в свою противоположность[24].

Так и здесь, беспечная игра-танец в процессе своих 36-ти метаморфоз принимает совершенно иное обличье, становясь носителем злого начала, опосредованно, условно выражающего потрясения своего времени, как бы рисуя героя симфонии, захваченного вихрем страшных, нечеловеческих сил.

Показательно, что общее токкатно-танцевальное движение сохраняется композитором от начала до конца части (так же, как это делают и Шостакович и Онеггер), но эстетическая сущность, содержание движения в корне меняются: оно становится гротесково механическим, суровым и злым — «движением-оборотнем».

Примечательна также драматургическая роль отстраняющего — как островок в волнующемся море — среднего эпизода (трио): симметричный по форме, он возникает не как «механический» контраст, а как прерывающий *процесс* движения, в момент наметившегося сдвига — ожидания опасности. Своим колоритом средний эпизод контрастирует крайним частям, но и в нем нет одноцветности — происходит «сгущение» красок к середине с последующим «зеркальным» просветлением к репризе.

Наконец, отметим особое драматургическое значение в интонационном развитии только одного тритонового звука по мере того, как это развитие окрашивается во все более и более зловеще-фантастические краски. Роль IV *лидийской ступени* поистине огромна: на ее основе возникает попевка с характерным угловатым окончанием на тритоновом звуке, тритоновое остинато, пульсирующие аккорды с мелодическим положением того же звука и, наконец, с ним же связана большая роль тритоновой доминанты.

Начало третьей части симфонии — Adagio очень близко ко второй: на установившемся равномерном фоне кларнет (его дуб-

---

[24] Разумеется, это явление имеет свои истоки в творческой практике Берлиоза—Листа с их первыми попытками ввести темы-хамелеоны.

лирует басовый кларнет) излагает основную тему. Но это начало, кажется, единственный тембровый просчет композитора в средних частях. Все остальное поражает продуманностью единства содержания и формы. По своим эстетическим качествам, совершенству воплощения эта часть безусловно лучшая в цикле, да, пожалуй, и во всем симфоническом творчестве Прокофьева.

Крайние части Adagio — вдохновенная лирическая картина ночной природы. Тема взята композитором из музыки к кинофильму «Пиковая дама» («Герман смотрит на Лизу»). Она близка и к сцене у балкона в балете «Ромео и Джульетта». На фоне мерцающего мажоро-минора (*F*—*f*) высокие деревянные — кларнеты, затем флейта, а далее струнные (прокофьевская тембровая многосоставность, создающая особую переливчатость звучания!) интонируют тему, представляющую одно из самых проникновенных созданий прокофьевского гения. Длинная кантилена (период повторного строения) в характере медленного вальса[25], с типичным для Прокофьева интонационным развитием, уходящим в высокую лирико-«пронзительную» фонику, с повышающимися (IV и V) и понижающимися (V, VI, VII) ступенями, размашистой интерваликой (септимы и ноны), переменными тактами и развитой контрапунктикой, также обильно насыщающейся «случайными» знаками в высоком регистре — все это создает особую щемящую пронзительность звучания высоких струнных.

Часто прокофьевский шероховатый характер изложения проявляется и в одновременном появлении контртемы у низких струнных с характерно мерцающим мажоро-минорным фигурирующим басом. Ее тритоновые обороты, как и при экспозиции темы первой части, интонационно осложняют экспозицию лирической мелодии, вновь создавая эффект яркой драматической «подсветки» темы.

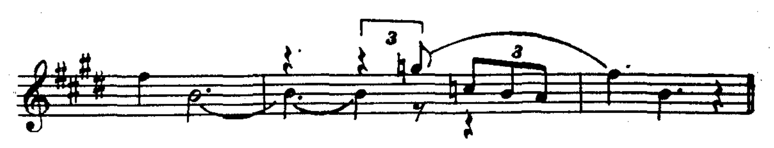
Характер несколько грустной, но необычайно красивой, пастельной, ноктюрновой лирики особенно ощущается при повторном проведении темы — в классическом «любовном» Ми мажоре[26]. Расширение диапазона изложения (параллельное одноголосное движение голосов) с двух до четырех октав, некоторое уплотнение мелодии (пропуск пятого и десятого тактов) и, наконец, главное — передача мелодии струнным, — все это еще более концентрирует и обогащает лирику.

---

[25] Начало его близко к вальсу из балета «Спящая красавица» Чайковского.

[26] Обращает на себя внимание целый ряд приемов изложения темы, общих с предыдущими частями (флейта и фагот через октаву, перекраска темы из Фа мажора в Ми мажор и др.).

Второе проведение темы сменяет важное лаконичное дополнение по типу реплики «от автора» в первой части:



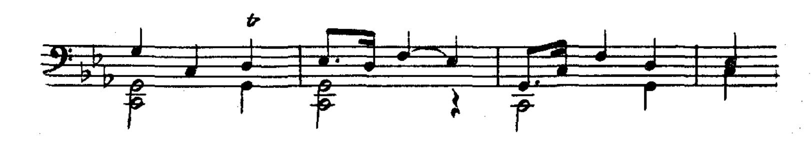
И здесь оно звучит по-рахманиновски — как авторский вздох, как грустная реплика об ушедших счастливых днях... При третьем ее повторении падающая квинта развивается в хроматическом восходящем интонационном движении; сохраняющаяся триольная группировка звуков создает в верхнем регистре впечатление крайне импульсивной, захлебывающейся речи.

С кульминации «говорящая» мелодия спускается секвенциями-уступами вниз. Если бы не усложненная, терпкая диатоника, драматическая подсветка темы, эту темпераментную вдохновенную лирическую кантилену можно было бы приписать Рахманинову или даже Чайковскому. После развитой, несколько более экспрессивной, середины вновь повторяется (в усеченном виде) второе проведение темы (с тем же секундовым сдвигом *F—E*).

Средний раздел переносит нас из атмосферы лирического ноктюрна в иную — драматическую сферу действия. Мир горя человеческого показан широко — от тревожных предчувствий до криков отчаяния в кульминации. Может быть поэтому середина многотемна. Наиболее важные ее темы — русский речитатив [27], чаще всего получающий ответ в мотиве-плаче высоких скрипок:



и тема похоронного шествия:



[27] Интонационно он имеет немало общего со сценой прощания перед разлукой Ромео и Джульетты.

Можно предположить, что узловой интервал падающей квинты, связывающий темы причета и трехдольного марша, перекочевал из реплики «от автора», прозвучавшей еще в ноктюрне как дополнение к основной лирической теме.

Диалог причета и плача излагается на доминантовом органном пункте (с moll), причем причет «поднимается» как выразительный речитатив из глубин (фагот — труба), и плач как бы отвечает ему в высоких регистрах флейт и струнных, постепенно опускаясь на малых секундах вниз, в пунктированном ритме, словно имитируя рыдания, надрывные всхлипывания.

Второе проведение причета-плача еще более экспрессивно за счет дополнительных голосов и новой динамизированной оркестровки (тромбоны). И как объяснение причин неутешного горя у хора духовых возникает шествие. Все в нем напоминает траурную процессию — и тональность до минор, и характерный пунктированный, сарабандный ритм печального шествия, и типичные экспрессивные трели духовых.

Кого же хоронят? По ком плачут? Ответ таится в искусно вплетенной в тему funebre начальной фразе, взятой из темы Родины первой части. Естественность этого вплетения оказалась возможной потому, что в теме Родины существенным элементом был также маршевый пунктированный ритм. Особенно ясная ассоциация с темой Родины возникает в партиях гобоя и фагота:



После пиццикатного тревожного отыгрыша следует первая кульминация на теме плача-рыданий, интонируемой пять раз на одном высоком уровне с элементами политональности (*g*/*c*).

В дальнейшем, во второй и главной кульминации развитие построено на различных сочетаниях, наложениях, вклинениях трех основных мелодических элементов: речитатива-причета, плача и траурного шествия с вплетенной в него фразой из темы Родина. Ткань изложения все больше насыщается альтерированными звуками в пунктированном ритме, создавая экспрессивное, щемящее траурное звучание. Тональности: *C*—*g*—*fis* с элементами полиналожений.

Подход к главной кульминации построен на речитативе-причете: дробясь и секвенцируясь, он восходит вновь в высокие регистры, где вступает главная кульминация. Это тот же плач, но в характере траурного шествия, три плана — высокие струнные и фортепиано создают сложную гармоническую основу (снова полиналожение — *fis*/*h*), неистовое тремолирование высоких деревянных и основная мелодия — у медных духовых. Такая структура кульминации очень близка к Шостаковичу. Это становится

особенно ясно из продолжения кульминации: в том же *FF* звучат стремительные (64-ми) экспрессивные низвергающиеся гаммки струнных (à la Восьмая симфония), в басовом же регистре непрерывно и грозно акцентируется остинатная фигура, почти *точно совпадающая с первыми тремя вступительными тактами* ноктюрна. Так в кульминации органически *связываются жанровые образы драматической средней части с музыкой лирического окаймления,* и в этом заключен важнейший программный смысл Adagio[28].

Постепенное свертывание звучности («уходящий» фагот!) приводит к репризе ноктюрновой темы. Она излагается струнными — в тех же тональностях *F* (первое проведение) и *E* (второе проведение), но без среднего раздела экспозиции, построенного на реплике «от автора» — первое проведение лирической темы сразу вливается в кульминацию среднего раздела и последующее репризное проведение ноктюрна[29].

В цифре [75] партитуры появляется нежная кода, построенная фактически на новой теме, хотя и в духе основной, ноктюрновой. Она представляет два лирически торжественных проведения в сложном ладе хроматически нисходящей темы, сопровождаемой взбегающими «вагнеровскими» гаммообразными (различные ладовые варианты *E*—*e*) контрапунктами.

И, наконец, все Adagio замыкается восьмитактом, повторяющим и развивающим вступительный трехтакт контртемы с глубокими и акцентированными басами и переменном ладе *F*. Лишь мелькнувшая у трех засурдиненных труб знакомая нам ласковая и грустная «авторская» реплика напоминает о недавно пронесшихся драматических событиях[30].

---

[28] Следует отметить ладово-гармоническую сторону кульминационного эпизода. Если первая кульминация излагалась в *g/c*, то вторая — главная в *fis/h*. Обращает на себя внимание и секундовое соотношение басовой основы (*c* — *h*), которое уже неоднократно встречалось нам в предыдущем развитии и вместе с тем и тритоновое *c* — *fis*. В шеститакте со свистящими низвергающимися гаммками струнных басовая остинатная основа *gis*—*h*—*cis* окрашена фа-диез-минорно, сами же гаммки звучат в «составном» до миноре — мелодическом (начало) и гармоническом (конец). Таким образом мы вновь встречаемся с полиналожением, причем уже в тритоновом разрыве *c/fis*. Последний кульминирующий аккорд, построенный по малым терциям (опять вспоминается Шостакович) является общим для до минора (вводный уменьшенный) и фа-диез минора (субдоминантовый септаккорд с пониженной квинтой).

[29] Т. е. трехчастность экспозиционного раздела здесь фактически превратилась в период повторного строения (куплетно-вариационную форму).

[30] Такая драматургическая функция коды (первых частей) с «застрявшей» из предыдущего развития лирической фазой часто встречается и у Онеггера.

•

Третья часть Пятой симфонии, таким образом, представляет наиболее драматургически сложную и многоплановую часть цикла. Если драматизм второй части был основан на непрерывном изменении одной главной темы, по существу едином образе-процессе, то здесь мы слышим многочисленных участников драмы. В скерцо средняя часть своей жанровой контрастностью и «нейтральностью» оттеняла основное настроение и особенно драматическую и зловещую репризу хамелеонной темы, в Adagio, наоборот — самой событийной и трагедийной оказывается средняя часть, причем именно в ней мы чувствуем связи со всем циклом. Картина неутешного народного горя и несчастья связывается различными нитями с первой частью и прежде всего с интонациями темы Родины, вплетающимися в траурное шествие. Народный и «массовый» характер раскрываемой в среднем разделе трагедии (использование обобщенных народных жанров) особенно ясно ассоциируется с эпическим характером первой части. Вместе с тем подчеркнуто личная, лирическая атмосфера ноктюрна, его нежная грусть также вовлекаются в общее развитие — и своим проникновенно печальным колоритом, и конкретной образностью — использованием акцентированной размеренной басовой основы вступительных тактов ноктюрна в кульминации среднего «народного» раздела; поэтому-то вершинное слияние двух образов и является идейно-эмоциональной кульминацией всей части, да и всего цикла в целом [31].

Обращает на себя внимание драматургическая роль авторских лирических отступлений, в особенности фраз от автора. Подобно первой части, аналогичному эпизоду Третьей симфонии Рахманинова (первая часть). Этот прием чрезвычайно важен для лирико-драматического симфонизма XX в. С ним, в частности, связана активная роль коротких мотивов-возгласов, также и код, приобретающих большое значение в общем развитии. Не случайно, что многое здесь, особенно в кульминациях, напоминает черты лирико-психологического драматического симфонизма Д. Шостаковича.

В Adagio, благодаря его многоплановости, активным драматургическим фактором оказывается ладотональный план. Об этом говорят последовательное развитие принципа секундовых и тритоновых соотношений ладотональностей, полиналожений в кульминациях, действенная роль сложносоставных ладов, окрашивающих и многие мелодии-темы.

•

Финал Пятой симфонии вновь поворачивает нас от Чайковского и Шостаковича к Глазунову. Здесь нет и следа былых трагедий. После небольшого эпического вступления,

[31] Такая тревожная военная лирика перекликается с соответствующими эпизодами сюиты «1941 год».

в котором дважды чередуются лирико-эпическая тема повествователя и тема Родины (в увеличении), наступает полное и безраздельное царство веселых танцевальных наигрышей. В коде они вновь вовлекают в свой стремительный пляшущий хоровод гимническую тему Родины. Таким образом с глазуновским симфонизмом финал Пятой симфонии сближают и вновь возникающие черты былинной эпичности и калейдоскоп наигрышей и хореографические элементы музыки и реминисценции лейтмотива цикла.

Структурно финал представляет рондо-сонату с двумя эпизодами[32]. По характеру развития, жанровости тематизма здесь многое связывается со скерцо: и общий принцип проведения центрального образа-лейтмотива в пестром и динамическом хороводе мотивов-масок, и явное преобладание одного принципа развития — варьированного повтора, да и сама основная тема главной партии рондо-сонаты — веселый кларнетовый наигрыш на равномерно пульсирующем фоне тоже сродни теме скерцо:



Привольно резвящаяся тема большой протяженности — превосходное творение гения композитора. В ней необычайно рельефно ощущается быстрое пластическое движение (поэтому она очень балетна!), наполненное (после первого четырехтакта) уморительными и неожиданными мелодическими скачками вплоть до нон, ритмической импульсивностью, создающейся сочетанием быстрых гаммок шестнадцатыми и продолжительных остановок на белых нотах, ладовой многосоставностью — внутренне-модуляционной свободой: на си-бемоль-мажорном основании мелькают и главная тональность, и Соль мажор и Ре-бемоль мажор.

Второй, дополнительный мотив главной партии-рефрена, — родной брат «меркуцианской» (второй заключительной) из первой части симфонии:



[32] Основная тема-лейтмотив цикла появляется и несколько раньше — во втором эпизоде рондо-сонаты.

Оба мотива близки к карнавальным эпизодам балетов «Золушка», «Ромео и Джульетта».

Второе проведение главной партии (Ми-бемоль мажор) сменяется большим эпизодом, включающим группу мотивов связующей партии и побочную партию в Фа мажоре. Связующая партия представляет несколько близких по характеру «галопирующих» веселых мотивов, окрашенных в четыре мажорные тональности (*C—D—G—A*) и тембры высоких деревянных; порой и эти мотивы очень близки к образам скерцо. Побочная партия, так же весьма протяженная, со скачками, на этот раз нисходящими, несколько испанского характера, проводится флейтой, кларнетом, струнными, снова кларнетом и снова флейтой. И по ладовому характеру и особенно тембрам мелодия многосоставна и разноцветна [33].

Реприза рефрена уплотнена и варьирована. Это касается обеих тем. Заключительная партия, представляющая повторение вступительного повествовательного мотива части, завершает второе проведение рефрена главной партии.

Второй эпизод рондо начинается четырехкратным каноническим проведением знаменитой темы-«думы»: *Des—Es*. Ее эпический русский (от «Славы») колорит, подчеркнутый «хоровой» полифонической фактурой, вновь напоминает о первой части цикла, отчасти величальном хоре из оперы «Семен Котко», но еще более о кутузовских интонациях той же 8-й картины «Войны и мира».

Имитационный эпизод — своеобразное величание Родины. Интересно и показательно миниатюрное двухтактное дополнение к теме; это снова как бы голос «от автора» с падающей каденционной интонацией [34]:



Второе проведение темы-думы более просветлено, с дублированием верхнего тематического голоса (скрипки) любимицей Прокофьева — тубой. Этим проведением заканчивается маленькая разработка «меркуцианского» мотива главной партии.

Реприза повторяет экспозицию. Меняется лишь соотношение тональностей: связующая партия излагается в Соль мажоре,

---

[33] Хотя общий Фа мажор ощущается непрерывно.

[34] Если в первом проведении «авторская» каденция звучала в Соль мажоре, теперь соотношение тональностей иное: *As—E*.

а побочная — в Ми-бемоль мажоре, т. е. в тональности второго проведения темы в экспозиции.

После изложения основной темы-рефрена в уплотненном и варьированном виде звучит заключительная часть — большая и быстрая кода. Атмосферу коды создает «меркуцианская» тема-«заводила» (второй мотив главной партии) — так же, как это было с аналогичной темой в первой части симфонии. Ее угловатые, импульсивные, подпрыгивающие интонации проносятся в непрерывном кружении и мелькании. В этом резвящемся хороводе, в неистощимых интонационных завихрениях, в свисте высоких деревянных низкие духовые проводят, одну за другой, знакомые эпические образы: веселую тему-рефрен рондо, тему из среднего раздела, наконец, внимательный слушатель может уловить и контуры темы Родины в ее кодовом, призывно уплотненном варианте первой части. «Лицедеями» всех этих знакомых эпических тем являются теперь низкие духовые, в частности, туба, которая звучит с могучим юмором — и многозначительно, и немного гротесково.

Тонический органный пункт коды *B* пульсирует неизменно, но, как и обычно, на него накладываются порою диковинные наслоения, включаются самые разнообразные альтерированные звуки (особенно много пониженных). Слушатель вновь ощущает как бы звуковое «вибрирование», интонационную шероховатость, почти каждый звук обрастает «шлейфом» разнообразных и часто диссонантных призвуков. Даже самые последние такты демонстрируют очень своеобразный лад: си-бемоль с пониженными III, V и VI ступенями.

Почти все финалы военных симфоний советских авторов — Д. Шостаковича, Н. Мясковского, А. Хачатуряна представляют в той или иной мере как бы двуликие янусы: в них продолжается основная линия трагедийного симфонизма цикла и вносится перелом, означающий в той или иной степени духовное превосходство гуманистического начала. Финал Пятой симфонии Прокофьева с начала и до конца — кода всего цикла, празднично-карнавальное заключение симфонии. Финал многотемен, но подобно глазуновским симфоническим циклам все темы объединяет интонационная общность, а главное — общий жанровотанцевальный колорит. Лишь побочная партия и тема-дума контрастируют общему настроению, но первая — не особенно ярка, вторая же своим русским эпическим колоритом очевидно связывает финал с первой частью цикла. Той же цели служит и обрамление финала, интонирующее призывные кличи темы Родины.

Форма финала — рондо-соната, но черты рондо, пожалуй, сказываются в ней сильнее не только потому, что «круговая» форма больше подчеркнута конструктивно, но и потому, что ее главная тема на редкость удачна и колоритна выраженными в ней привольем, свободой пластического танцевального движения. Она

буквально врезается в память, довольно резко отличаясь от других своим эстетическим совершенством. «Жизнь, несмотря ни на что все-таки прекрасна!» — как бы говорит она слушателю.

Сама тема-рефрен национально несколько нейтральна, поэтому значение второго эпизода с русской величальной думой трудно переоценить: вместе с реминисценциями он вносит в финал национальный колорит и укрупняет общий эпический характер произведения. В то же время второй — «меркуцианский» мотив, как и второй мотив заключительной партии в первой части симфонии, играет роль динамической пружины музыкального действия. По своему облику он близок к юмористическим темам «Золушки», маскарадным эпизодам «Дуэньи» и «Ромео и Джульетты». Правда, в обоих случаях, и особенно в финале симфонии мы имеем дело не с драматическим развитием, а скорее с созданием пестрой и смешной жизненной «заварушки», карнавальной суматохи, в которой мелькают знакомые добрые лица...

И в маленькой разработке и в коде Прокофьев демонстрирует поистине виртуозное варьирование, мотивные перестановки, масштабные уплотнения и расширения — масштабное варьирование, активную, импульсивную перекраску мотивов. В отличие от Глазунова прокофьевские темы-наигрыши сочетают разнообразные типы движений с самой причудливой интерваликой, не обязательно связанной с обобщенными и традиционными попевками народных танцев. И то, что эти новые попевки, рожденные часто человеческой жестикуляцией, импульсивными бытовыми движениями современного человека или попевками чисто инструментальной музыки, обладают не менее прочной и убедительной силой интонационного сцепления, свидетельствует об огромном интонационном чутье и конструктивной силе гения Прокофьева. Тематизм особенно финала характерен многосоставностью тембровой и ладовой характеристик, особой интенсивностью смены модуляций, что также подчеркивает цветистую пестроту интонационной раскраски.

В общем композитор сочетает достаточно традиционную классическую форму финала (с ясным расчленением отдельных разделов формы) с наполнением ее во многом новым интонационным содержанием.

В финале вырисовывается связь и с эпическими образами оперы «Война и мир» и с массовыми сценами балетов и оперы «Дуэнья». Это касается и конкретности образов и относительной замкнутости частей. Мы слышим контрасты сопоставлений, противопоставлений, ощущаем калейдоскоп красок, многообразие штрихов.

И, вместе с тем, как и в первой части, здесь также дают о себе знать определенные просчеты в инструментовке — вновь мы встречаем несколько грузные, декоративные tutti, «перевеши-

вание» баса, увлечение однотипными унисонными наложениями и параллельными (октавными) движениями голосов в крайних регистрах, безмерное увлечение тубой.

•

Что же можно кратко сказать о всей Пятой симфонии в целом?

Пятая симфония не обладает мощной обличительной направленностью, чем отличаются, например, симфонии Шостаковича или Онеггера. Скорее это страницы дневника художника, куда он заносил различные жизненные эмоциональные впечатления: и гнев патриота, и лирику наслаждения русским пейзажем, и горе от утраты близких, и веселье карнавала масок... Важно, однако, подчеркнуть, что над всем этим многообразием впечатлений парит основной эпический образ Родины, то ласково-лирический (начало первой и последней частей), то гневно ощетинившийся (кульминация разработки, кода первой части и финала). *Личные чувства художника связаны с общенародными думами.* Это, видимо, намеренно подчеркнуто автором, в частности, введением элементов народных жанров в середине третьей части (причет, плач, траурное шествие). Они и контрастируют лирике ноктюрновой симметрии, и сливаются с ней в кульминации. «Я хотел выразить в этой вещи, — замечает автор, — *мысли о мире и войне* (курсив мой. — *Б. Я.*), уверенность в том, что войны не будет» [35].

Точно так же и во второй части сложная трехчастная форма эффективно использована для создания контрастного сопоставления — динамической и сказочной, непрерывно варьирующейся главной темы, и нарочито «сказочной» симметрии среднего раздела. Если в Adagio экспрессивная трагедийность середины противопоставлена вдохновенной лирике созерцания, то в скерцо наоборот — динамика метаморфоз темы-хамелеона крайних разделов сопоставлена с волшебной колористичностью центра.

Двуплановость и эмоциональная контрастность симметрий средних частей цикла, в свою очередь, оттеняет образное эпическое единство крайних частей цикла. Такая драматургия несколько сродни структуре Седьмой симфонии Д. Шостаковича.

Пятая симфония демонстрирует драматургию сопоставлений относительно замкнутых частей, известную эпическую «картинность» симфонизма. Поэтому, несмотря на отдельные, очень сильные экспрессивные разделы (в средних частях), общий характер симфонии *«объективен». Это скорее искусство чуткого летописца-*

---

[35] «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», стр. 362.

жизнелюба, чем острая и гневная филиппика темпераментного трибуна-обличителя.

Вместе с тем в цикле последовательно проведен принцип сквозной образности. Тема Родины является не только лейтмотивом первой части, но она мелькает в траурном шествии Adagio и, как уже говорилось, окаймляет финал. С ней корреспондирует и второй эпизод последней части — величальная тема-дума, отчасти и мир волшебной русской сказки Скерцо.

Сквозным симфоническим образом в цикле является рахманиновский *прием реплик — авторских отступлений*, который особенно заметен в первой и третьей частях. Он, кстати, вносит лирический элемент в общий эпический характер частей — это своеобразный авторский эмоциональный комментарий к повествованию о событиях.

Эпическим характером симфонии, видимо, надо объяснить обилие в ней рондообразных и шире — репризных построений. В первой части, внешне представляющей сонатную форму, черты рондообразности вносит периодическое появление лейтмотива, почти всегда в основной тональности. Вторая и третья части совмещают рондообразные черты со сложной трехчастной формой или вариациями (скерцо); финал наиболее близок к традиционной схеме рондо.

Этим объясняется и большой удельный вес варьированной куплетности, вариационных циклов «малых» форм, особенно обильных в первой и третьей частях цикла. Сложное и свободное варьирование одного зерна характерно и для экспозиции мелодических образов, например, в первой части.

Для тематизма Пятой типична фанфарность, преобладание кварто-квинтовых интонаций, различное варьирование тетрахорда, упор на квинту лада, особенно в лирических темах, для которых характерны и орнаментальность мелодии, поступенность мелодического движения, обилие натурально-ладовых оборотов, в частности, лидийской кварты. Все это связано с традициями русской песенности. Но традиции решительно обновлены, ибо их элементы сочетаются с многообразной новизной, причудливой, размашистой интерваликой (финал, ноктюрн третьей части), ладовой и тембровой многосоставностью, звукорядами с повышенными и пониженными ступенями, масштабным варьированием, с внутримодуляционной свободой развития. Новое связано и с характерной, подчас весьма терпкой интонационной «подсветкой» изложения темы за счет вторжения оборотов из ее контрастного окружения, а также и ладовой полиритмией многослойного пласта. Все это и рождает специфически прокофьевское звучание, названное нами «интонационной шероховатостью».

Своеобразие вносит и частное использование секундовых и тритоновых сопоставлений тональностей, обостряющихся в кульминациях одновременно звучащим тональным контрастом, при-

менение сложной тоники с тритоном[36], тритоновой доминанты. И, вместе с тем, показательно господство в симфонии мужественного Си-бемоль мажора (первая и четвертая части). Напомним, что той же тональностью окрашены и другие, близкие по эпическому облику произведения Прокофьева — финалы Седьмой и Восьмой сонат, увертюры к опере «Война и мир», к кинофильму «Иван Грозный».

Таковы некоторые предварительные обобщения по Пятой симфонии. Мы продолжим и разовьем их в заключении — в сопоставлении симфонической драматургии Пятой и Шестой симфоний.

●

Год рождения Шестой симфонии, занесенный в формальные акты музыкально-исторической летописи, — 1947. Но, как мы уже знаем, темы симфонии были записаны композитором в период работы над Пятой, т. е. еще в 1944 г., в эскизах же симфония была почти готова летом 1945 г. Общность круга тем обеих симфоний также свидетельствует об их прямом родстве. И может быть то, чему не нашлось места в Пятой, «перекочевало» в Шестую. Во всяком случае, два момента с этой точки зрения заслуживают внимания. Во-первых, в Шестой больше субъективного элемента, острее, обнаженнее, непосредственнее восприятие горьких и страшных событий; в ней слышатся даже прямые отзвуки военных баталий, чего в Пятой нет и не могло быть, исходя из ее более обобщенного и широкого замысла. С этим во многом связан и более жесткий и острый язык симфонии, хотя определенное влияние на эту ее сторону оказало, видимо, и время — военные потрясения, трудная и тяжелая жизнь в тылу; они заметно изменили восприятие окружающего: строй чувств стал намного импульсивнее, нервнее, острее, что не прошло бесследно и для облика программных музыкальных произведений.

Во-вторых, в Шестой симфонии появилось нечто новое иного плана — в финале, в общем довольно близком своей прокофьевской «карнавальностью» к заключению Пятой, возникает наплыв страшных образов из первой части; он звучит как напоминание: «Опасность новой войны, нового фашизма не миновала — будьте бдительны!». Эта фучиковская идея, как известно, была подхвачена и развита многими прогрессивными художниками-гуманистами в послевоенный период. Факт появления ее и в прокофьевской Шестой говорит нам о том, что полное завершение ее

---

[36] Любопытно непосредственное сопоставление и смешение бемольных и диезных тональностей, например, в экспозиции главной партии первой части (вариационный цикл); позднее этот контраст развивается в течение всего Adagio.

замысла было осуществлено композитором не в мирные дни 1945 г., а видимо позднее, когда наступило известное «отрезвление» после первых безоблачных послевоенных месяцев и вновь на жизненном «морском» просторе появились коварные «барашки». Боль же незалеченных военных ран — самый лучший, самый бдительный страж мира.

Сам автор со свойственным ему лаконизмом так определил содержание симфонии: «Первая часть — беспокойного характера, местами лирического, местами сурового, вторая часть — Andante *более светлая, певучая. Финал — быстр, мажорен, приближается* по характеру к моей 5-й симфонии, если бы не суровые отзвуки 1-й части...» [37] В другом месте по поводу той же симфонии он обронил: «Незалеченные раны... о них не следует забывать!..» [38]

Трехчастный цикл Шестой лаконичнее и экспрессивнее Пятой. В нем ярко выражена характерная черта лирико-драматического симфонизма — определяющее, решающее значение сонатных форм. Первая часть — самая крупная по своему объему. Она задает тон драматизму всего цикла, вторая и третья — менее значительны. Их относительная традиционность — лирика медленной части и веселая «карнавальная суматоха» финала обострены драматической образностью первой части: периодическими фоновыми всполохами в Largo, экспрессивным наплывом в коде заключительной части.

Наконец, отличие Шестой симфонии от своей предшественницы заключено и в общем «антагонистическом» противопоставлении двух контрастных интонационных сфер всего цикла: протяжной распевной лирики, с одной стороны (темы главной и побочной партий первой части, первая тема второй части, кода финала), и злой, жесткой, остинатной маршевости — с другой (вступление, связующая и заключительная партии, тема эпизода в разработке; средний раздел второй части, наплыв в финале). Порой, как это свойственно крупной конфликтной форме, по ходу симфонического действия происходит переход отдельных образов из одного образного «лагеря» в другой.

Близость к общим принципам современного Прокофьеву лирико-драматического симфонизма отчетливо видна уже в экспозиции первой части. Лирическая диатоника главной и побочной партий является интонационно общей (хотя и не тождественной, как это будет ясно из дальнейшего), она противопоставлена конфликтному тревожному вступлению с его зловещим и хлестким, как удары бича, martellato нисходящих духовых (две трубы с сурдиной, одна — без сурдины, переходящие в тромбоны). Экспозиция, особенно первой темы, довольно объемна и — во второй своей части — разработочна. Это обусловлено и тем, что сама

---

[37] «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», стр. 453, прим. 26.

[38] И. Нестьев. Прокофьев. М., Музгиз, 1957, стр. 419.

тема по-прокофьевски двучастна: первый нежно-повествовательный трехтакт и более импульсивная (по однотактам) заключительная половина.

Лирическая русская повествовательность начала темы главной партии отчетливо ясна из сопоставления ее с такими русскими темами-рассказами, как рассказ Веры Шелоги, рассказ Домны Сабуровой, рассказ Старого цыгана («Алеко» Рахманинова) и др. Общее — и в повествовательности мелодической диатонической линии, и в унисонности фактуры, и характерном метре 6/8. Показательна и его близость к narrante («рассказывая») из начала Второго фортепианного концерта самого Прокофьева, теме Бабуленьки из оперы «Игрок».

Проникновенная «колыбельная» повествовательность первой темы противопоставлена всеми своими выразительными элементами жесткому аскетичному нисходящему звукоряду вступительных труб; в то же время спокойное одноголосие первой темы, подобно Седьмой симфонии Шостаковича, как бы возвещает о начале трагедийного повествования.

Проведения темы в экспозиции наглядно демонстрируют ее неустойчивый характер; казалось бы, предельно лирическая тема и на этом первом этапе активно драматизируется — лишь в трех случаях она проходит в своем обычном «повествовательном», полном виде. В остальных же звучит лишь ее первая половина и порой с активными изменениями. Например:



Метаморфозы, драматизирующие лирический облик темы, уже здесь, в экспозиции вызваны столкновениями с зловещими аккордами духовых; предвестников их нетрудно обнаружить во вступительном «программном» нисходящем звукоряде. Они возникают сразу же в басовом аккордовом сопровождении, рождая знакомую и по Пятой симфонии характерную драматическую, диссонирующую «подсветку» изложения мелодии.

Первое же столкновение стимулирует и бо́льшую импульсивность в основной теме: ее вторая половина поднимается секвенциями в верхние регистры и несколько меняет звуковой состав.

Второе столкновение основной темы со вторым мотивом главной партии как бы выталкивает этот мотив на поверхность:



По угловатости рисунка, гротесковости он имеет нечто общее с «меркуцианским», «заводным» мотивом из первых частей Пятой симфонии Прокофьева и Второй симфонии Онеггера. Но, в отличие от Пятой, этот мотив более злой и эстетически обличаемый. Его заключительная попевка падающей септимы и «вдалбливание» нижнего диссонантного звука — вводного тона создает впечатление внезапного торможения. Не случайно в числе исполнителей попевки выступает визгливый малый кларнет. Основной мотив беспокойно и экспрессивно реагирует на это новое злое явление.

Во второй волне экспозиции принцип динамического конфликта проявляется острее и агрессивнее; микрообразы, противопоставленные основной теме, получают еще большее сходство с вступительным зловещим нисходящим звукорядом: те же тембры, и особенно *пунктирный лейтритм*[39], переходящий далее в остинато секунд, мрачное и аскетичное:



И снова главная тема беспокойно реагирует на проявление злой силы; тема звучит теперь одиноко, сиротливо в партии солирующей скрипки. У валторн появляются «астматические» октавы — им предстоит большое будущее в разработке; сам автор, комментируя содержание симфонии на репетициях, придавал им большое программное значение.

После нового «оскала» злых сил — у низких деревянных духовых с остинатными секундами валторн и зловещим пассажем скрипок — в последний раз тихо и просветленно проходит начальная тема повествования.

Прежде чем перейти к побочной партии, заметим, что динамическая экспозиция главной темы — экспозиция в условиях «потенциального конфликта» — *повлекла за собой и обострение всех выразительных средств* уже в этой, первой стадии развития.

Укажем хотя бы на тональный план начала экспозиции (вместе со вторым мотивом главной партии). Общая тональность ми-бемоль-минор включает в себя внутреннее «турне» по шести различным тональностям — *as—es—g—d—as—es*. Кроме того, многие из них трактуются по-прокофьевски, как сложное син-

---

[39] Его источник — фигурка пятого такта темы вступления.

тетическое целое[40]. В партитуру активно включены почти все инструменты.

Побочная партия интонационно, особенно ритмически близка к главной. По существу это — первая ее половина, распетая гобоями как свирельный наигрыш. Очевидное опевание квинтового звука, мелодическая переливчатость, возникающая за счет внутренней зеркальной интонационной симметрии, усиливают национальную, несколько печальную лирику темы, близкую многим протяжным, грустным, «равнинным» мелодиям.

Тема проходит в экспозиции шесть раз. Ее пятитактная структура также меняется, но по-иному, чем в главной теме, — здесь распевный характер предопределил «внутреннюю» песенную вариантность, причем ее своеобразие заключается в том, что все шесть строф темы заканчиваются одной и той же терцовой «падающей» каденцией. Переменный лад *h/D* создает ощущение мягкости лирического окончания *cis—a*, своего рода многоточия[41].

И вновь после этого нарочито мирного, лирического островка вихревой всплеск струнных приводит к активной заключительной партии. Опять страшное настоящее дает о себе знать... Сигнальный, основанный на квинтовой попевке, последний мотив экспозиции вырос из интонаций экспозиционного проведения главной партии.

Итак, экспозиция первой части — динамичная, импульсивная — типична для драматической симфонии конца XIX и начала XX в. Продолжая и активно развивая бетховенские традиции (не случайно Прокофьев предполагал посвятить симфонию великому немецкому симфонисту), композитор создает «боевые» условия для первого же выхода темы, сталкивая ее уже здесь, в экспозиции, с различными контрастно суровыми образами, Прокофьев демонстрирует богатую импульсивность темы, склонность ее к различным драматическим метаморфозам, интенсивному переинтонированию.

Такая экспозиция — уже поле битвы, уже активная конфликтная сфера. Внутренняя контрастность главной темы, таинственный угловатый второй мотив главной партии, беспокойная заключительная — все это обещает тревожные, конфликтные встречи впереди.

Разработка достаточно ясно делится на три раздела. Первый —

---

[40] Например, возникающий в цифре [18] партитуры вихревой нисходящий гаммообразный спуск у скрипок демонстрирует минорный лад *ля* с повышенными II, III и IV ступенями, но здесь же — в басовых голосах звучит и *ля-диез* и т. д.

[41] В своей высокоталантливой и яркой книге «Симфонии Прокофьева» С. Слонимский тонко отметил подголосочное по природе расщепление темы на два голоса (два варианта темы [12] партитуры).

главная партия с хоральными отзвуками. Второй — новый эпизод — траурное шествие. Третий — самый крупный — батальный, переходящий в репризу-коду.

В первом глухо звучащая у низких струнных основная тема (первая половина) дважды получает мягкий хоральный отзвук у деревянных духовых. В третьем проведении с темой сцепляется важное хроматическое окончание, роднящее ее со звукорядом вступления, — родство, не предвещающее ничего доброго. Выдержанные звуки деревянных на малотерцовом звукоряде заканчивают первый раздел разработки, создавая как бы зловещее затишье перед бурей.

Второй раздел вводит новый материал — подобно эпизоду нашествия в разработке Седьмой симфонии Шостаковича. Траурное шествие, постепенно наплывающее на нас. Структурно это период повторного строения: на фоне сухого, токкатного пульсирования (фаготы, фортепиано, позднее струнные пиццикато) печальную мелодию проводят вначале альты с сурдинами и английский рожок, во втором же предложении к ним присоединяются первые скрипки, деревянные духовые и туба. Кроме того, по мере усиления звучности — приближения шествия — наиболее экспрессивные фразы темы дублируются и другими инструментами [42].

Характер сурового, сосредоточенного шествия подчеркивается композитором и акцентированием пульса движения — каждой доли такта в момент остановки мелодии на длительных звуках (целые и половинные ноты).

Сама мелодия, сурово-торжественная, многими интонациями связанная с истовыми русскими распевами и, в частности, с главной темой этой симфонии, буквально насыщена русской секстовостью; поначалу она близка к песне об «Александре Невском» («А и было...»), в середине же нетрудно обнаружить оборот и из темы главной партии:



В дальнейшем развитии тема интонационно усложняется дважды повторенным оборотом с «падающей» увеличенной октавой и последующим хроматическим вводом в квинтовый звук тоники (*g*). Такое обогащение темы экспрессивными оборотами мы встречаем у Прокофьева неоднократно, например, в знаменитом ариозо отчаяния Наташи после неудавшегося похищения. В этом одна из особенностей прокофьевской экспрессивной мелодики.

---

[42] Этот прием Прокофьев впервые использовал в опере «Огненный ангел» (вокальное дублирование экспрессивных фраз) и в Третьей симфонии (инструментальное дублирование).

Обновление мелодической линии траурного марша сказалось не только в ее экспрессивной вершине — и до нее традиционные мелодические обороты осложняются повышением IV и VI ступеней (*до-диез и ми-бекар*), введением дорийской сексты и др. Самое же главное: соль минор этой длинной двенадцатитактовой мелодии вновь многосоставен: в ней можно обнаружить отрезки из семи различных тональностей (*g—fis—H—h—d—B—b—d*), в том числе полутоновые сдвиги миноров, что мы часто встречали и у Шостаковича.

Все эти мелодические и ладотональные обновления, новое ладово-конфликтное качество взаимоотношений мелодии и ее окружения обостряют и расширяют выразительные возможности. И привычное, знакомое подчас заметно меняет свой облик. В данном случае траурное шествие звучит и традиционно (типично траурные мелодические попевки, тембры, ритм) и по-современному (новые, обостренные мелодические обороты, сложные ладовые отношения и т. д.).

Горестный наплыв вызвал решительную смену настроения: нахлынуло все страшное, мозг разгорячился, сознание возбуждено... То противоборствующее, что завязывалось в первых интонационных «схватках» экспозиции, теперь уже неотступно, все возрастающими волнами захватывает сознание.

В третьем обширном разделе разработки сменился темп: в быстром, возбужденном и волевом движении звучит основная тема, неоднократно сталкиваясь со зловещим вторым мотивом главной партии. Он проносится у духовых подобно злому, пронизывающему ветру, сопровождаемый беспокойным лейтритмом труб. Вот они, кажется, столкнулись в рукопашной — интонационно слились друг с другом. Вычленяемые из тем и уплотняемые мотивы следуют один за другим. Трубы интонируют стонущую секунду. И снова, на этот раз валторны, в увеличении, в ритме трехдольного марша (а позднее и трубы) проводят канонически второй зловещий мотив главной партии. И, так же как в экспозиции, ему отвечают в начале мотив заключительной партии, а затем и основная тема. В страшном возбуждении взбегает она к верхним регистрам, затем еще раз, а засурдиненные высокие трубы тут же интонируют зловещий звукоряд вступления. Так наступает главная кульминация.

Главная кульминация — генеральное сражение, развернутая батальная сцена. Она звучит в непрерывной атмосфере трубных военных сигналов, остинатного пунктированного мотива валторн. Тот же ритм выстукивают, сменяясь, все ударные, в том числе щелкающие деревянные бруски (Legno), позднее имитируется набат. Все это заставляет вспомнить картину «Ледового побоища» или набега гайдамаков и пожара из оперы «Семен Котко», Третью симфонию — одним словом, самые экспрессивные эпизоды из произведений Прокофьева.

Попачалу главная кульминация сосредотачивается на основной теме. Все активнее, имитационно, у засурдиненных труб звучит тревожный однотактовый мотив из второй, каденционной половины главной темы:



Затем у духовых канонически проходит главная тема (в своей основной первой половине), струнные излагают ее решительно, волевым унисоном, почти грозно.

Центр кульминации воспроизводит в расширенном и грандиозном плане по существу всю вторую половину экспозиции главной партии: в течение пятидесяти одного такта «заклинает» грозный, аскетичный остинатный ритмический мотив ♩ ♫♪ | ♪♩ ♪♩ на одном звуке *си-бемоль*[43]. Он остается до самого начала репризы как остинатный органный пункт, как сквозная набатная интонация народного бедствия.

В основной же теме, противопоставленной мотиву бедствия, произошло любопытное синтезирование: пятитактная тема как бы сконцентрировалась, сжалась в однотактовый мотив. Он состоит из первой начальной фразы и добавленной к ней, несколько видоизмененной фразы второй половины, причем эта вторая фраза фигурирует и в обращении:



Этот синтетический, уплотненный однотактовый мотив с восходящей волевой интонацией и оказывается главным «бойцом» в вершине батальной сцены. Время от времени его неистовые натиски заканчиваются громовыми туттийными аккордами всего оркестра.

Динамика развития мотива бедствия заключается в постоянном метроритмическом варьировании репетиции звука *си-бемоль*, чем и создается своеобразный трепетный, нервный ритмический пульс набата:



[43] С периодически возникающими у деревянных аккордами каждый раз он окрашивается ладогармонически по-разному.

Позднее он же акцентируется мелодической фигурацией, обнаруживающей признаки уменьшенного лада[44] Оттеняемый различной гармонизацией[45] остинатный звук вибрирует не переставая до самого начала репризы, постепенно свертывая звучность, создавая эффект уносимых ветром ударов колокола...

Как и в конце «Ледового побоища», поле жаркой битвы словно окутывается туманом. И побочная партия (главная исчерпала себя в драматической разработке) начинается с того же остинатного звука *си-бемоль*...

Ее изложение (по классической схеме — в ми-бемоль миноре) подобно многочисленным послекульминационным духовым соло в симфониях Шостаковича: задумчивая, одинокая валторна поет грустную песнь, как бы говоря слушателю: «Вот что случилось, вот какое страшное горе мы перенесли!...»

Экспозиционные проведения побочной партии здесь сокращены и уплотнены. После небольшого перехода на материале главной и заключительных партий вновь наплывает траурный эпизод из разработки. Но, если в разработке мы ощущали приближающееся к нам Funerailles, то теперь эпизод звучит именно как наплыв: мелодия марша проходит лишь один раз, без эффекта приближения шествия, хотя токкатный фон у фагота сохраняется. Исчезли акцентируемые «шаги» в момент остановки мелодии на звуках большой длительности — их заменили «раздувающиеся» минорные трезвучия тромбонов и трубы в низких регистрах. Они звучат подобно угрожающему голосу оракула греческих трагедий.

И, наконец, третья часть репризы-коды начинается так же, как и в разработке (после эпизода), с возбужденного варианта основной темы; вновь она взбегает в верхние регистры, рождая в вершине угрожающие туттийные аккорды всего оркестра, — один раз, затем второй... Опять звенят боевые сигналы труб и хроматические реплики нисходящей тяжелой меди (отрезки нисходящего звукоряда вступления). Все это проносится как страшное видение... Затем слышатся отзвуки вновь налетевшей грозы и растаивающие в пространстве глухие шаги фортепиано и контрабасов пиццикато. В них не трудно уловить контуры грозного нисходящего звукоряда вступления, но уже как бы выплеснувшего всю свою злую энергию.

Словом, реприза, собственно говоря, уже не реприза, а скорее мощное эхо разработки. Лишь звучащая (в сокращении) побочная партия создает иллюзию зеркальной репризы. В этом большое своеобразие формы первой части. Репризу, правда, можно назвать и кодой (как это делает, например, С. Слонимский), но

---

[44] В центральной части кульминации создаются и политональные наложения.

[45] *Си-бемоль* фигурирует то как септима доминантсептаккорда, то как нона нонаккорда, то как терция малого септаккорда.

вопреки традиции «военного» симфонизма мы слышим в ней не просветленное звучание позитивных образов на фоне угасающих отзвуков пронесшейся грозы, а наоборот — своеобразное эхо-наплыв грозного шквала разработки.

•

Первая часть Шестой симфонии — типичное для лирико-психологического симфонизма военного времени обширное, почти батальное полотно — «глава» всего цикла. Все в нем подчинено единой задаче — образному отражению трагедии военных лет. Зло показано здесь двояко: в возбужденной, экспрессивной атмосфере тревожных сигналов, конвульсивных ритмов, «злой» фоники кульминаций, аскетичных коротких мотивах-формулах, специфических штрихах (например, martellato нисходящего звукоряда вступления) и тембрах (legno в третьем разделе разработки).

Но помимо военной грозы — объективно злого и скорее изобразительного начала — в экспозиции и третьем разделе разработки активно действует еще один тревожный мотив-образ с характерным окончанием — «вдалбливанием» вводного тона (второй мотив главной партии). Значение этого мотива, видимо, более связано с субъективной сферой; показательно его появление как второго мотива в главной партии и отсутствие его в кульминационном, картинном разделе разработки. Наконец, образом, отраженно воплощающим зло, «плоды» войны, является горестное траурное шествие, дважды возникающее в Allegro.

Образы мира, связанные с положительными силами, представлены темами главной и побочной партий, интонационно близкими друг другу, прежде всего за счет общего — лирического, русского начала; заметим, однако, что в них почти не ощущаются приметы советской песенности [46].

В то же время темы главной и побочной партий различны: если вторая представляет довольно замкнутое построение (песенно-вариационный цикл), то структура первой темы таит в себе внутреннюю контрастность — потенциальные возможности появления позднейших метаморфоз. Это выразилось, как уже отмечалось, в специфической диссонантной интонационной и ладовой подсветке при изложении лирической диатонической темы. Если же учесть агрессивный второй мотив главной партии, то становится ясным, как различны при интонационной близости драматургические возможности главной и побочной партий.

Однако самое примечательное в первой части цикла — развитие. Сонатная форма первой части необычайно динамична. Экспрессивна экспозиция, насыщенная столкновениями темы главной партии с антагонистической интонационной сферой, выращен-

[46] «Почти» потому, что русское, национальное входит как важный составной элемент в интонационный комплекс советской песенности.

ной из нисходящего звукоряда вступления. Кроме того уже здесь тема главной партии меняет свое обличье, как бы «раскалывается» надвое, испытывая различные вариационные трансформации.

Три фазы разработки имеют четкие драматургические функции:

— вступительная, построена на материале первой «повествовательной» половины главной темы, рождающей иное окончание в виде мягкого хорального отзвука;

— вторая — новый эпизод в виде изобразительной картины приближающегося погребального шествия;

— третья фаза — батальная, в свою очередь распадающаяся на два раздела:

— вступительный — подготовка в «бою» на основе столкновений первой и второй тем главной партии, вычленением из них более коротких мотивов и сплавления их друг с другом, с разнообразной контрапунктикой, ритмическими увеличениями и уменьшениями тем, и

— главный — кульминационный, в котором и создается собственно батальная атмосфера с введением «злой» фоники (полиналожения, «астматические» ритмы и др.), аскетичных звукорядов медных, военных сигналов — туттийных, угрожающих, вертикальных комплексов и других образных средств, производных от зловещей темы вступления. Здесь же происходит и примечательная интонационная концентрация основной темы в однотактовый «боевой» мотив.

Реприза-наплыв — в отличие от традиционной репризы — является повторением не экспозиции, а разработки. Лишь ее начало — повторение (в сокращении) побочной партии — как будто бы устанавливает обычную зеркальную репризу. Подобно драматическим симфониям Шостаковича, задумчивое соло валторны воспринимается как естественное продолжение разработки — реакция героя на страшные события кульминации. И все же реприза побочной партии лишь своеобразное контрастное лирическое интермеццо между двумя батальными картинами — разработкой и ее репризой.

Реприза разработки, повторяя два из трех главных ее разделов (траурный и батальный), не представляет полной копии прежнего: во-первых, она излагает разработочные разделы в сокращенном виде, а главное — повторение приобретает характер наплыва-воспоминания. Уже указывалось, что в funebre теряются признаки приближающегося шествия, а из батально-кульминационного раздела повторяется в несколько измененном, лаконичном изложении только самый экспрессивный отрезок (туттийные аккорды); с бо́льшим акцентированием *переживания* свершившегося [47] с эффектом истаивания злой фоники (характерно в этом

[47] В этом смысле показательна замена в funebre акцентированных *шагов* «раздувающимися» угрожающими аккордами низкой меди.

смысле введение в этот момент и нового темпа — Andante). Это и придает репризе разработки кодовый характер.

Таким образом, едва ли не самым примечательным для первой части симфонии является тройной повтор одного и того же драматического конфликтного комплекса:

а) первая и вторая волна динамической экспозиции с «наталкиванием» основной темы на конфликтные интонационные «препятствия»;

б) третий, центральный раздел разработки, в котором по существу конфликтный эмбрион экспозиции развивается до большой сюжетной и активно драматической разработки;

в) сокращенная реприза разработки — кода.

Эпизодами-«катализаторами» этого своеобразного разработочного рондо служат два замкнутых эпизода — вариационный цикл побочной партии (в экспозиции, а также на грани разработки и ее репризы) и новый траурный эпизод (в разработке и репризе разработки).

Если первый по типу симфонизма Чайковского усиливает этическое начало всей симфонической концепции, то второй служит действенным стимулом для наплыва батальных сцен, ибо в нем «пепел Клааса стучит в сердце», взывая к отмщению, к спасению родной земли.

Вступление, окаймляющее всю часть, представляет некий эпиграф, эмбрион, из которого интонационно развивается вся «злая» фоника, агрессивные силы батальных сцен. Следует при этом заметить, что хотя развитие из вступительного эмбриона всей атмосферы батальных сцен свидетельствует об огромном мастерстве композитора-симфониста, все же сам «облик» агрессивных сил оказался для Прокофьева мелодически несколько аморфным — он формируется главным образом средствами ритма, тембра, ладогармонических комплексов и гораздо меньше средствами мелодического рисунка. Но, видимо, таков был авторский замысел. Второй мотив главной партии с «застопоренным» концом — наглядный пример возможности создания злого образа и чисто мелодическими средствами.

Наконец, в связи с первой частью хочется отметить большую роль изобразительности. Достаточно сравнить хотя бы два траурных эпизода — третьей части Пятой симфонии и первой части Шестой. Если в первом случае тот же траурный жанр используется в своем обобщенном, «снятом» виде как жанровое начало (он легко, например, проникает в другие жанрово-обобщенные образы — плач, причет), то здесь, в Шестой симфонии, композитор рисует в разработке изобразительную картину траурного шествия, как бы надвигающегося на слушателя, т. е. по-шостаковически.

Вторая часть симфонии Largo (*As*) написана, как известно, в сонатной форме с трехчастным эпизодом вместо разработки с зеркальной репризой и обрамлением. Такую структуру иногда называют концентрической, но в данном случае она вряд ли соответствует логике драматического развития. Важно, что подчеркнутая симметричность, замкнутость схемы, видимо, намеренно связана с содержанием Largo — образ от возвышенной человеческой мечты, лирического мечтательного раздумья в атмосфере военных тревог. Творчеству Прокофьева менее всего свойствен рефлектирующий, размышляющий герой, но вторая часть Шестой симфонии — один из немногих случаев, когда Прокофьев раскрывает процесс человеческого мышления.

Вступление (обрамление) Largo уже говорит о том, что для последующей лирической картины будут характерны эпические черты, и облик ее никак не будет ограничен приметами безоблачного, безмятежного счастья. Три встречных поступенных движения секвенциями у деревянных духовых с обилием хроматических вспомогательных звуков создают впечатление терпкой, жесткой органной звучности. Дважды звучит органный четырехтакт на тоническом выдержанном басу и с типичным для Прокофьева кадансовым поступенным ходом в тонику (VI—VII—I).

Тема главной партии — длинная в (11 тактов) кантилена со сложным мелодическим рисунком:



В нем можно встретить и привычные попевки несколько ориентальной мелодии, и типично прокофьевские неожиданные импульсивные обороты, или модуляционные соскальзывания, и размашистые ходы на секунду, и ноны, и нарочитые несовпадения функциональной логики мелодии и аккомпанемента (ладовая полиритмия), и эффект «ладовой подмены», и скрытую полифонию.

Ладовая многосоставность включает мелодические отрезки в *As—f—e—G—g—B—Des*, но своеобразие лирической мелодии заключается и в том, что в ней дает о себе знать и контрастно интонационная и *тембровая* многосоставность; например, после романсного запева звучат сигнальные квартовые обороты и попевки траурного марша, кстати, близкие к теме funebre из первой

части экспрессивные пунктированные ходы на большой интервал вверх и последующее снижение на секунду или терцию. Автор подчеркивает контрастные обороты мелодии и инструментовкой (поручая, например, сигнальные попевки трубе) и характером движения (tenuto, espressivo, маршевая фигурация в сопровождении, хроматические затакты).

Все это создает сложную драматургическую функцию подобной протяжной мелодии — такую мелодию не назовешь песенной или романсовой, хотя элементы и того и другого в ней имеются. Лирический образ — не простой бытовой напев, а гораздо более многоплановый, многосоставный, даже интонационно-конфликтный. В этом, кстати, отличие такого типа интеллектуальной лирики от многих простых жанровых, ярко национальных мелодий композитора. Видимо, замысел этой сложной, драматической, наиболее субъективной симфонии соответствующим образом окрасил и лирическую ее сферу. И в то же время эта мелодия *кантиленна*, ибо в ней ясно обнаруживается *скрытая* поступенность, которая как бы объединяет интонационную пестроту темы.

Второе проведение темы у всего оркестра начинается в Ре-бемоль мажоре и лишь на четвертом такте она входит в прежнее ладотональное русло. Но с восьмого такта тема получает иное развитие в характере марша[48]. Органный пункт на *ре*, создающий переченья, со звучащим в других голосах *ре-бемолем*, а также и ощущение уменьшенного лада придает развитию довольно суровую окраску.

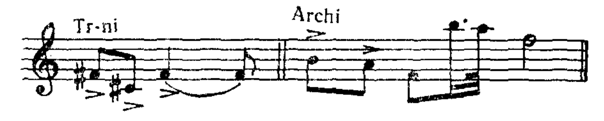
Побочная партия (Ми-бемоль мажор, виолончели и фагот) гораздо более светлая, лиричная, хотя и она ладово многосоставна и внутри модуляционна, но с низкой кульминацией. Вариационно изменяясь, она приходит к своему самому нежному проведению в начале среднего раздела у струнных (Ми мажор). Но светлый облик мимолетен: в восьмом такте, на динамической «вилке» лирическая тема сплавляется со второй половиной главной партии. И это сразу же меняет колорит. Нежный цветок сник, еще не успев расцвести, — движение грубеет, вновь с кварто-сигнального хода возникают элементы маршевости, которая в свою очередь быстро вызывает к действию батальные картины. Здесь многое напоминает аналогичные эпизоды первой части: вновь «гвоздят» секунды духовых и фортепиано, «задыхаются» валторны, щелкают ударные, щемит и грозит «злая» фоника политональных наложений, беснуются подвижные фигурации у низких струнных и деревянных, стучат деревянные бруски.

Примечательно, что в этой атмосфере баталий, близкой первой части, то здесь, то там в качестве программных образов мель-

---

[48] То, что содержалось в начале темы потенциально, теперь ощутимо реализовалось в новом жанровом движении.

кают те самые сигнальные или маршевые обороты, о которых говорилось выше в связи с особенностями мелодической линии первой темы:



Так лирическая вторая часть, используя особенности структуры своей главной темы, рождает батальные наплывы, воссоединяется с основным тонусом, главной идеей всей симфонии в целом.

Середина Largo так же симметрична, как и вся форма в целом. Главная тема эпизода — трио — мадригал четырех валторн — напоминает соответствующие эпизоды «Дуэньи» и главную, ре-бемоль-мажорную тему второй части Восьмой фортепианной сонаты. Здесь мелодия излагается в ре минор — соль минор, причем у трех валторн движение голосов большей частью параллельно. При втором проведении темы звучность прогрессивно усиливается за счет добавления деревянных духовых и отчасти струнных.

Так же мягка и «пленерна» средняя часть, где легкий, имитационный диалог духовых напоминает эффект пространственного эхо[49]. Но и в этом случае скоро дает о себе знать общая тревожная атмосфера симфонии: легкий прокофьевский (на соседних ступенях) си-бемоль-мажорный каданс арф и фортепиано получает неожиданно грозный отзвук тяжелой меди. Так умело композитором используется жанровая индивидуальная особенность почти каждого эпизода (в данном случае эффект пленера, эхо) в интересах *общего* замысла цикла в целом.

Реприза серенады сокращена. На фоне угасающих тревожных кларнетовых секунд вступает генеральная зеркальная реприза части: струнные проводят в прежней тональности вторую просветленную тему. Она органично переходит в главную партию, начинающуюся без первого такта. Основная тема звучит у всего оркестра как экспрессивная лирико-драматическая песнь, почти освобожденная от своих прежних составных «воинственных» оборотов[50].

Вновь повторяется органное вступление и уже после него следует маленькая, но важная кода: у труб неожиданно обнаруживает себя «пропавший» было в репризе первый такт главной темы с характерным хроматическим вводным предиктом. Он повторяется, но в третий раз гобой подхватывает и развивает его

---

[49] Нечто подобное — в лирической части Шестнадцатой симфонии Н. Мясковского (переклички на Николиной горе).

[50] Осуществлено это интересно: некоторые из них отсутствуют вовсе, другие незаметно видоизменяются (так трубная кварта развертывается в октаву).

в короткую нежную лирическую «скрябинскую» темку с превосходной просветляющей модуляцией из Ля-бемоль мажора в Ре мажор[51]. На шестом такте, после лирического наигрыша, гобой снова возвращает тонику Ля-бемоль мажора. Вступление нового, звенящего тембра челесты (на два такта) — подобно коде первой части Пятой симфонии Шостаковича — лаконично, но тонко подчеркивает финальное просветление.

Largo — яркий образец тревожной лирики. Несмотря на свою симметричную замкнутость, оно мастерски связано с замыслом всего цикла. И самое ценное в том, что связь эта удивительно органична: почти не теряется специфика, «отдельность» лирической медленной части и, вместе с тем, все время просвечивает общее — тревожное, конфликтное. Так возникающий в конце первого раздела, близкий к батальному эпизод ясно связан (и фактурными приемами, и тембрами, и отрезками нисходящего вступительного звукоряда)[52] с первой частью цикла и тем не менее подмена действующих лиц новыми — соответствующими активными оборотами из основной темы Largo — делает батальный эпизод характерным именно для этой, *второй* части. Или в среднем эпизоде мадригала — казалось бы, бесконечно далеком от атмосферы первой части — лирический, пленерный эффект эхо остроумно используется также для создания общего тревожного состояния — в неожиданном отзвуке тяжелой меди. То же можно было бы сказать и о торжественной, но злой, щемящей органной фонике обрамления.

Подобно Шостаковичу, в этой части эффектно используется и прием многообразного интонационного прорастания одного зерна (различные окончания одной и той же темы), и пластика интонационных сплавов (например, тем главной и побочной партий).

Но едва ли не самое новое и самое поучительное во второй части — «тотальная» многосоставность основной кантилены и ее драматургическое использование. Длинная одиннадцатитактная мелодия многосоставна не только по своей ладовой природе (этим, как мы знаем, отличаются и другие темы), но и по раскраске линии различными тембрами и по контрастному составу самих интонационных оборотов. Хотя в целом многосоставная природа темы почти не сказалась на эстетическом ее облике, на ее пластике[53], тем не менее она дала возможность и эту, кантиленного типа мелодию (со скрытой поступенностью) использовать по отрезкам-оборотам с разными драматургическими целями, в интересах *общего* конфликтного развития. Так сигнальные

---

[51] Т. е. почти повторяется модуляция в заключительной сцене Татьяны и Онегина на словах Татьяны «Я вас люблю...»

[52] То же и в конце репризы, перед обрамлением.

[53] Полностью отрицать этого нельзя, ибо вторая половина темы все же в известной мере интонационно эклектична.

квартовые и маршевые обороты послужили тематическим стержнем батального эпизода, а первый лирический оборот лег в основу просветленной коды. Кроме того составная мелодическая природа темы позволила и жанрово переосмыслить ее в целом, путем превращения кантилены в quasi-маршевое движение (например, перед вступлением среднего эпизода — валторн [31][54]). Такой случай — ранее довольно редкий в симфонической практике, в симфонизме XX в., как мы знаем, стал довольно обычным (темы-«оборотни»). Возможность его появления нужно связать в первую очередь с новой, внутренне-контрастной природой кантилены нашего времени.

В целом Largo, хотя и создает лирический оазис в цикле, все же насквозь тревожно, любой его раздел в том числе и средний, таит в себе ощущение опасности. Лишь кода полна мягкого, нежного света...

Третья часть — последняя в цикле. Прокофьев никогда не придерживался догматики четырехчастного цикла: Вторая симфония, например, даже двучастна. В данном случае драматический характер симфонии потребовал общей концентрации развития и весьма объемной начальной части.

Первое впечатление от финала — его традиционность и резкая смена образности. Об этом свидетельствует и структура рондо-сонаты и первая тема — *веселый наигрыш, рождающая* привычное звучание беззаботного жанрово-танцевального финала (от Моцарта до Глазунова!), и его основные бемольные мажорные тональности (*Es—B*).

На равномерно установившемся фоне ♫♫ ♫ скрипка, а затем кларнеты интонируют тему моцартовского типа, в то же время близкую к чисто прокофьевским моторным темам, в частности, к темам Классической симфонии, к известному веселому маршу, под который бодро шагает неунывающий Петя. Обращает на себя внимание ее внутренняя интонационная зеркальность — обычный признак «игровых» прокофьевских тем:



Эта тема-рефрен большого рондо. Она вступает не менее шести раз, служит основой разработки, именно ее интонации создают радостную и живую атмосферу действия.

[54] В этом отношении характерно, что примерно половина образов (вступление — в потенции первая тема, батальный эпизод, грозовые отзвуки в середине) связана со сферой зла, другая же (вторая тема, мадригал валторн, кода) воплощает светлые силы.

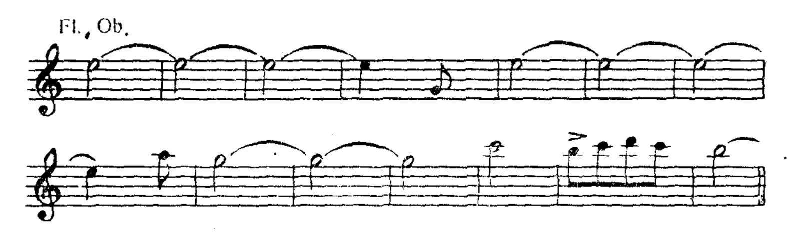
Середина трехчастного рефрена значительно бледнее, с «русско-прокофьевскими» характерными трихордами:



Тема середины двухчастна: второй ее экспрессивной части [4] [55] принадлежит важная роль: на ней именно будет построена главная кульминация всей части:



Наконец, третьим программным образом части является тема, точнее весь мелодико-гармонический и ритмический комплекс первого эпизода ([11] партитуры). Это знакомое нам по Пятой симфонии (средний раздел второй части) карнавальное, приплясывающее, чуть испанистое шествие с подчеркнуто ритмическим, танцевальным аккомпанементом духовых («ес—та»), прокофьевской комически ворчливой тубой и пластической мелодией с остановками на выдержанных звуках:



Таков круг образности рондо-сонаты. Но он еще не раскрывает нам содержания финала. Главное — в его структуре и развитии, в том, что каждый из образов включает элемент, позволяющий ему естественно «сдвигаться» в иную, драматическую образность, связанную с общим замыслом симфонии.

---

[55] Экспрессия достигается за счет большей импульсивности мелодического рисунка и бифункциональности гармонии — доминанта в басу и II низкая у валторн.

Так в первой ярко жанровой теме очень важен лейтритм. С одной стороны, специфической акцентуацией он обостряет звучание веселого танцевального наигрыша, с другой, близость к грозному ритму вступления первой части (5-й такт) и последующим модификациям в Allegro (♪𝄾 ♬♪𝄽) позволяет ему в необходимые моменты и особенно в самом конце симфонии стать ритмически-образной основой драматического, программного наплыва. О значении второй экспрессивной фразы во второй теме уже говорилось.

Наконец, в музыке эпизода опять-таки примечательны образно-двуликий лейтритм («ес—та») и акцентированные секунды тубы и трубы, также дающие возможность их драматического переосмысления; той же цели служит и грозная имитационная перекличка у медных духовых на выдержанных звуках танцевальной мелодии эпизода.

Рондо-сонатная структура финала (с кодой-наплывом) представляет следующую схему:

$$\frac{\text{Экспозиция рефрена}}{30а — 20в — 30а} — \frac{\text{Эпизод}}{114с} — \frac{\text{Рефрен}}{30в — 20а} — \frac{\text{Разработка}}{124а—40ас — 56с—47^{а}/_{с}}$$

$$— \frac{\text{Динамическая репризa рефрена}}{26а—30в—26а^{1}} — \frac{\text{Эпизод}}{50с} — \frac{\text{Кода-наплыв}}{24д(ПП_{1ч})—10св—10в—16\,(а+ГП_{1ч})}$$

В трехчастной экспозиции необходимо отметить следующее: ее жанровый характер, особенно первой наигрышной темы, вызвал традиционную квадратность структуры, классический период повторного строения, в котором обращают на себя внимание два четырехтакта «чистого» лейтритма ♫𝄾♪ ♩, излагаемого без мелодии, одними ударными; этот экспозиционный крупный план лейтритма сразу же выделяет его как важнейший фактор будущего развития.

В середине рефрена помимо уже отмеченных качеств, выделяющих ее вторую экспрессивную фразу, характерен специфический тембр визгливого малого кларнета, и повышение II и VI ступеней в мажорном звукоряде.

В экспозиционной репризе рефрена уже появляется небольшой островок (15-ти такт) разработочной фактуры. Связка перед эпизодом естественно расширилась. В изложении эпизода вновь акцентирован его постоянный характерный ритм (♩ ♩), сама тема в этом первом изложении (тоже период повторного строения) излагается *pp*, но тональность VI ступени До мажора, акцентируемые в рисунке звуки тонического трезвучия большой длительности отличают эту тему от первой, жанрово-танцевальной темы.

Именно поэтому при возвращении основного материала его реприза оказывается зеркальной: иной характер темы середины (она изложена в увеличении и на фоне живой ритмики первой темы) позволяет усилить контраст между двумя жанровыми образами, первая же тема звучит еще веселей и задорнее.

Разработка (второй эпизод рондо) целиком построена на материале основного наигрыша. Помимо уже использованной еще в экспозиции имитационной фактуры первого мотива [нотный пример], его обращений, здесь впервые обыгрывается выдержанный звук половинной ноты, который в разработке падает на лидийскую кварту, отстоящую на тритон от последнего звука восходящего тетрахорда [56]. Этот звук акцентируется многократно, юмористически вдалбливается, «завихряется» подобно аналогичным приемам (секунды) в «Камаринской» Глинки и финале Второй симфонии Чайковского («Журавель»). Несколько позднее, уже в тональности ми минор, подобным же образом акцентируется звук натуральной VII ступени. И здесь порой звучит крупным планом обнаженный лейтритм, причем в тембре валторн, что невольно заставляет вспомнить о беспокойных валторнах первой части цикла. Перебои ритма, нарушение квадратности масштабной структуры, аскетичные остинатные фигурки в басу, — все это вносит нотку тревоги в бойкое, веселое движение...

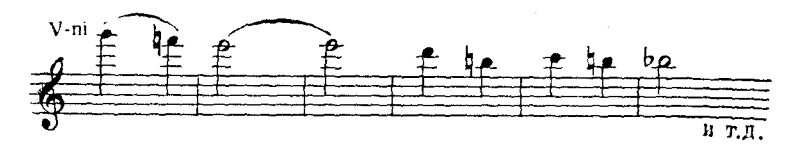
Интереснейшей представляется вторая половина разработки, построенная на различных взаимодействиях двух жанровых образов — основной темы-наигрыша и карнавальной темы эпизода. Превосходно осуществлен связанный с практикой киноискусства прием «вытеснения», т. е. постепенного просачивания в музыку веселого наигрыша темы эпизода. В течение 40 тактов, разнообразно тонально окрашенных (*As—D—es—e* и т. д.), происходит этот процесс вытеснения одной темой другой. Карнавальная тема в изложении низких струнных, на фоне буйных хроматичных фигурок деревянных и фортепиано постепенно меняет свой облик, теряет присущую ей юношескую задорность. Особенно это заметно в заключительном разделе разработки, когда происходит мастерское контрапунктическое — с ладовой полиритмией — наложение двух танцевальных тем (карнавальная тема излагается в увеличении, медными, что придает ей даже некоторую воинственность).

Новая реприза основного материала tutti структурно наиболее близка к экспозиции. Следует лишь отметить, что при втором проведении темы середины рефрена в увеличении [46] у струнных одновременно звучит мотив, представляющий почти

---

[56] Аналогичная — с помощью настойчивого «клевания» неустойчивого (тритонового) звука — подготовка тревожной атмосферы осуществлялась и в первой и второй частях Пятой симфонии.

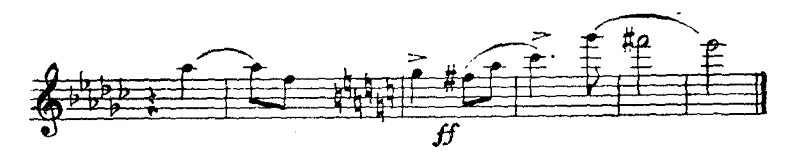
точное зеркальное отражение самой темы — поначалу он несколько напоминает величавую русскую тему песни об Александре Невском:



Величая русская лирика торжественно заключает репризу. Казалось бы, как это было и раньше, готовится новое вступление эпизода, но на *лейтритме* карнавального шествия («ес—та») и характерно акцентируемой секунде (туба и фортепиано) тромбоны, труба и валторны вместо темы эпизода интонируют лишь близкие к ней, но гораздо более грозные и суровые ходы с остановкой на выдержанном звуке — *в стиле* драматических эпизодов первой части.

Речитатив фагота неожиданно приводит к коде-наплыву. Звучит знакомый мягкий, мечтательный, свирельно-равнинный наигрыш побочной партии первой части *симфонии* (в репризном, четырехкратном варианте). Надо сказать, что эффект *образной подмены* (вместо эпизода — наплыв из первой части) выполнен композитором превосходно. После повторения свирельного образа, предваряемая нарочито тихим десятитактом, «обрушивается» главная кульминация — двукратное проведение (через генеральную паузу) второй экспрессивной говорящей фразы середины рефрена (*B*).

Все выразительные средства направлены здесь композитором на создание предельной значительности звучания. Особенно акцентируется (*tutti всего оркестра*) третий звук фразы (*соль*) на первой доле такта с последующим импульсивным устремлением фразы вверх:



Кульминация [56] звучит как заклятие, как обращение-призыв ко всему гуманистическому миру [57]. Снова генеральная пауза. Прогрессирующее звучание лейтритма приводит к но-

[57] На наш взгляд, высказываемая С. Слонимским мысль о сближении здесь темы середины рефрена с нисходящим хроматическим звукорядом вступления ко всей симфонии вряд ли правомерна.

ному мотиву, очень близкому к обращению главной партии первой части и, наконец, к туттийному «вдалбливанию» медными (в политональном изложении) и ударными инструментами беспокойного ритма «набатных» валторн из главной кульминации первой части; он-то и заканчивает — как грозное предостережение — всю симфонию... Так — «суровыми отзвуками первой части» (Прокофьев) завершается цикл Шестой симфонии.

В развитии финала хотелось бы подчеркнуть три момента.

Первое — его внешнюю традиционность — жанрового, почти танцевального заключения цикла, казалось бы контрастно снимающего трагедийность двух предшествующих частей.

Второе — внесение в привычные жанровые темы драматического эффекта образной двуликости. В этом смысле особенно интересна драматургическая логика использования карнавальной музыки эпизода. Трижды появляется он в течение всей части: первый раз его изложение экспозиционно замкнуто и по-юношески беззаботно, во второй раз (в разработке) любопытно взаимопроникновение и взаимодействие двух контрастных, жанрово-танцевальных образов (первой, наигрышной и карнавальной) с намечающимся в конце драматическим сдвигом в теме эпизода; наконец, появление музыки эпизода в третий раз — перед наплывом — уже явно переводит его в другой интонационно-образный мир: переосмысленные от прежней темы тревожные суровые ходы духовых, развиваясь, непосредственно подготавливают эффект образной «подмены» — реминисценцию тем и ритмов трагедийной первой части.

Третья примечательная черта финала — характер его кульминации. Без труда можно заметить, как близка она по своему облику к главным кульминациям Восьмой симфонии Шостаковича и Третьей Онеггера. Во всех трех случаях — «публицистический» призыв-обращение к людям защитить гуманистические устои жизни, заклятие агрессии.

Подобная кульминация, во многом типичная для современной лирико-драматической симфонии, могла прозвучать только в атмосфере сгустившихся, драматически переосмысленных, *переинтонированных* жанровых тем финала (движение-«оборотень»[58]) и наплыва трагедийно-контрастных образов первой части. Объективный жанровый облик обычных финалов никогда не мог бы драматически оправдать такой характер кульминации. Наплыв возвышенной, лирическо-пейзажной, равнинной темы побочной партии первой части (так же, как и в симфониях Шостаковича и Онеггера) уже своим напоминанием о дорогих образах как бы логически вызывает из души героя страстный призыв охранить

---

[58] Этот эффект движения-«оборотня» близок к драматургии второй части Пятой симфонии, а также финалу Второй симфонии Онеггера (тарантелла!).

их, защитить мир, родную землю, защитить гуманистические принципы жизни.

Итак в «военных» симфониях С. Прокофьева мы сталкиваемся с объемной сферой жизненных явлений — обширным «предметным» миром действительности.

Образы войны представлены:

— в звуковых картинах боя, военных сигналах, импульсивных ритмах (Шестая симфония), в подчеркнуто механическом движении различных маршей;

— в погребальных шествиях (Шестая симфония), обобщенном жанре funebre — Пятая (как образе смерти, зловещем спутнике войны);

— в различных видах жанровых обобщений народного горя (плач, причет — Пятая симфония, набат — Шестая симфония);

— в зловеще-гротесковых, «хамелеонных» образах (Пятая и Шестая симфонии);

— в грозных, суровых, аскетичных звукорядах, ведущих свою родословную от целотонных и подобных последовательностей, характеризовавших издавна антигуманистические, антижизненные начала в музыке;

— в общей «злой» фонике, воплощенной подчас в конкретно-жанровом звучании (например, жесткое, органное обрамление второй части Шестой симфонии).

Образы мира, позитивных, истинно гуманистических сил, воплощающие патриотические, лирические, возвышенные чувства, человеческую мечту, представлены:

— в эпико-патриотических образах, отражающих силу и славу родной земли (тема Родины, тема-дума в Пятой симфонии);

— в разнообразных лирических образах, связанных с любовной лирикой, родной природой и т. д. (ноктюрн — Пятая, серенада — Шестая, лирическая песнь — кода первой части Шестой симфонии, пейзажный наигрыш — Шестая, эффект эхо, пространственного диалога — Шестая и др.), репликами «от автора» (Пятая и Шестая симфонии);

— в разнообразии танцевальных образов (русские веселые наигрыши — Пятая и Шестая симфонии; «испанско-карнавальные» — Пятая и Шестая симфонии);

— в светлых сказочно-фантастических образах (Пятая и Шестая симфонии);

— в декламационных инструментальных речитативах героя (Шестая симфония);

— в экспрессивных кличах-призывах (Шестая симфония).

Таковы далеко не все жизненные образы, наполняющие контрастное, а порой конфликтное развитие двух симфоний военного времени С. Прокофьева. Уже одна их широта, жизненная емкость

убедительно говорят о глубине реализма прокофьевского симфонизма, его прочных жизненных связях.

Жанровая разноликость — эпические, драматические, лирические, фантастические, жанрово-танцевальные, юмористические образы — свидетельствует о большой образной многоплановости симфонизма Прокофьева. Композитор искусно и удивительно разносторонне пользуется этой палитрой. Здесь и сопоставления лирического и эпического как обобщение личного и общенародного (третья часть Пятой симфонии) и сквозной эпический лейтмотивизм (цикл Пятой) и внедрение эпического (финал Пятой), драматического (финал Шестой) в сферу жанрово-танцевального и комического и «снятие» трагедийной образности лирикой (кода средней части Шестой симфонии), веселой танцевальностью, юмором (финал Шестой симфонии) и много других примеров, в том числе и одновременной многоплановости жанрово-контрастных образов.

В различном удельном весе этих элементов заключено и различие двух соседствующих симфоний. Хотя почти все они присутствуют в обоих произведениях, роль их далеко не идентична.

В Пятой симфонии эпические элементы преобладают. Прежде всего это выражается в сквозном троекратном проведении в цикле центрального, эпического, «бородинского» образа Родины (первая, третья и четвертая части), в его большом интонационном влиянии на весь тематизм симфонии, в посвящении ему всей первой части, да и всего цикла. Образ Родины представляет в своей основе типичный «образ-процесс» — формирующуюся в развитии динамическую фреску — портрет Родины, то ласково-спокойной (экспозиция), то наливающейся мужеством и силой (разработка и кода), то ощетинившейся перед лицом опасности (кульминация, начало репризы и кода), то скорбящей по своим сынам (середина третьей части), то радостно веселящейся в стремительном хороводе. Примечательны своим эпическим колоритом и спутники центральной темы, прежде всего тема-дума — эпизод в финале, для которого типичен не только интонационный облик, связанный с величавой поступью народных песен-стихов, но и полифоническая «хоровая» фактура.

Преобладание эпического принципа драматургии сказалось и в отдельных частях, конкретных приемах. Так, важное для всей концепции взаимодействие и «доказательство» эмоционального единства личного и общенародного породило в Adagio Пятой сопоставление крайних лирически-трепетных «ноктюрновых» частей с тремя суровыми жанровыми музыкальными обобщениями народной трагедии в средней части (причет, funebre и плач) и, как следствие, построение общей кульминации на сочетании плача-марша и переосмысленного ноктюрнового элемента («баркарольных» вступительных аккордов части).

То же можно было бы сказать и об эпической цельности воплощения злого, агрессивного начала в «хамелеонном», приплясывающем мотиве скерцо.

Кстати, «темповая» структура Пятой симфонии внешне близка к циклам Шостаковича: медленно (первая часть) — быстро (скерцо) — медленно (Adagio) — быстро (финал). Но в отличие от Шостаковича, такая структура порождена не конфликтным (в том числе и темповым) драматизмом первой части, а скорее задачей создания в Andante величественного «портрета» Родины. Даже в разработке здесь почти нет внутренних изменений темпов, что так типично для драматических первых частей симфонии Шостаковича.

Идея Пятой симфонии — думы о Родине, ее силе и красоте, ее народе в тяжелые годы войны. Поэтому многое в ее содержании расшифровывается конкретными образами 8-й картины оперы «Война и мир».

Не то — в Шестой. В этом цикле прежде всего обращает внимание то же троекратное (подобно теме Родины в цикле Пятой) появление обобщенно-батальных эпизодов. Изложенные в разных масштабах и ракурсах, они присутствуют во всех трех частях (разработка и реприза первой части, конец первого и третьего разделов Largo и наплыв финала). При этом большую роль в них играет конкретно изобразительный элемент, по существу начисто отсутствующий в цикле Пятой симфонии: сигналы, ритм, звуковые приметы острого поединка. Может быть поэтому лейтэпизоды даже по своим конкретным художественным приемам близки к таким произведениям Прокофьева, как Третья симфония (набат) и особенно к «Ледовому побоищу» (кантата «Александр Невский»).

Заметим также, что если в Пятой, как уже говорилось ранее, траурный жанр трактовался как обобщенный лаконичный образ, сливающийся позднее с также обобщенной темой Родины (что и приобретает логически-смысловое, но не последовательно сюжетное значение), в первой части Шестой симфонии, особенно в ее разработке, траурное начало раскрывается как почти реальная звуковая картина приближающегося погребального шествия подобно, например, Одиннадцатой симфонии Шостаковича.

Такие приемы создания изобразительных звуковых картин, действующих на слушателя своей зримой реалистичностью, несомненно рассчитаны на гораздо более непосредственное, эмоционально захватывающее воздействие слушателя. Они характерны для современного лирико-драматического симфонизма, широко использующего экспрессивные приемы специфики образности смежных искусств — театра и кино. Мы встречаем их в симфониях и Шостаковича и Онеггера.

К такого рода приемам относятся и многообразные лирические монологи героя симфонии, реагирующего на «событийные» об-

разы. Пусть не в такой мере, как у первых двух композиторов, но именно в Шестой симфонии (валторна, фагот в наплыве и перед ним). Нечто подобное встречается и в Пятой — реплики «от автора» в первой и третьей частях, — хотя драматургическая роль этого приема здесь все же иная, чем сольные инструментальные монологи в Шестой; в Пятой — это лаконичные, нежно-печальные комментирующие присловья автора, в Шестой — драматические экспрессивные монологи, вырастающие до кульминационного звучания. Как уже говорилось, в отличие от Пятой, главная кульминация всей Шестой симфонии, возникшая в наплыве трагедийно-батальных образов финала, звучит публицистично, как страстный призыв, обращение к людям.

Лирическая, подчас трагедийная импульсивность Шестой симфонии также во многом близка своим собратьям — симфониям Шостаковича и Онеггера — вплоть до конкретных приемов создания «злой» фоники или, например, активной смены темпов в первой наиболее драматической части (Allegro moderato-Andante molto-Allegro poco meno).

Идея Шестой симфонии — обличение войны как антигуманистического, антиобщественного явления, несущего с собой смерть, горе и страдания всему человечеству. В этом смысле Шестая по своему звуковому облику может быть несколько менее национальна, в ней слабее подчеркнут русский колорит, хотя в главной и особенно побочной партии первой части он выражен вполне отчетливо.

«Война и переживания человека-гуманиста» — так следовало бы назвать тему Шестой симфонии. «Жизнь человеческого духа» в атмосфере войны. Такая творческая задача, поставленная перед собой на этот раз автором, близка и к Шостаковичу и Онеггеру, она породила конкретные выразительные приемы — разнообразные наплывы тревожных образов и в лирическую (вторая часть) и эпическую (третья часть) сферы, характерные изменения в традиционной форме (реприза первой части) и даже в мелодической структуре тем (жанрово-многосоставная главная тема Largo).

Проникновение грозной тревожной атмосферы в лирическую сферу и драматургически эффективное использование ее в интересах основного замысла, как уже отмечалось, наглядно видно, например, на «пленерном» эпизоде Largo, в котором эффект эхо искусно используется для создания и в этом случае атмосферы военной тревоги (неожиданно грозное эхо хора медных).

Но особое драматургическое значение в симфоническом развитии приобретают различные сдвиги и переосмысления музыкальных тем и жанров.

В Пятой симфонии нечто близкое к явлению темы-«оборотня» представлено в скерцо. Грандиозный цикл в 36 вариаций демонстрирует качественное перерождение (особенно в репризе) пона-

чалу невинного, беззаботного мотива в зловещий, агрессивный, наступающий образ. Именно скерцо вводит в круг образов симфонии обобщенное начало зла, антигуманизма. То же, но в меньшей степени, можно сказать и о скоморошьем, «меркуцианском» — втором мотиве главной партии первой части, отчасти и о его «близнеце» — второй теме главной партии финала.

В Шестой симфонии такие переосмысления мы слышим в третьей части, когда «реализует» свои агрессивные качества квартовая попевка главной темы, лирическая же поначалу вторая тема перед средним эпизодом трансформируется в суровое маршевое движение, а затем и в батальную картину. Аналогичную роль в финале играет «карнавальный» эпизод, развивающийся от обычного для Прокофьева задорного юношеского шествия в первом проведении — к третьему проведению (перед наплывом образов первой части), когда жанровая танцевальность неожиданно подменяется грозными батальными звучаниями; такая образная метаморфоза оказалась возможной прежде всего благодаря гибкой экспрессивности танцевального лейтритма [59].

Стихия танцевальности и шире — многообразных пластических движений — одна из самых сильных сторон дарования Прокофьева. В них и портреты его героев (напомним мягкую, мерную поступь темы Лоренцо, импульсивную, «прыжковую» линию Джульетты-девочки, специфически угловатую, веселую походку Меркуцио), и характеристика состояний. В симфониях мы слышим величественно-эпическую поступь темы Родины и батальные ритмы разработки первой части Шестой симфонии и тяжелое шествие — и в Пятой, и в Шестой симфониях, и веселые карнавальные хороводы обоих финалов [60].

Огромно драматургическое значение «микромаршей», возникающих по ходу развития, любопытны и приемы застопоренности движения в обоих скоморошьих мотивах — неожиданные остановки на нарочито неустойчивом звуке в подвижных темах, например, задорной кларнетной теме скерцо Пятой симфонии. Не менее типичен и прием бородинских «клеваний» — на неустойчивом (часто тритоновом) звуке — в Пятой и Шестой симфониях; этот прием играет не последнюю роль и в «подспудной» подготовке тревожного настроения в атмосфере контрастного танцевального движения.

Общеизвестно активное и плодотворное влияние на симфоническое развитие приемов из творческой практики театра и кино,

---

[59] Такие коренные образные переосмысления, как известно, применялись композитором одновременно и при сочинении драматической триады сонат и особенно близко к симфониям — Восьмой сонате.

[60] Разнообразие и траурного и танцевально-карнавального движений, встречающихся в обеих симфониях, возникает главным образом за счет различия метров — двухдольного «испанского» и трехдольного траурного в Пятой и их обратного соотношения в Шестой симфонии.

в частности, произведений самого Прокофьева. «Дуэнья» (испанские танцы, серенада валторн), «Золушка» (средняя часть скерцо Пятой симфонии), «Семен Котко» (финал разработки первой части Шестой симфонии — набат), «Ромео и Джульетта» (третья часть Пятой симфонии), «Александр Невский» (разработка первой части и все другие батальные эпизоды Шестой симфонии), музыка к кинофильму «Иван Грозный» и особенно 8-я картина «Войны и мира» (Пятая симфония) и др.

Разумеется, эта общность выражается не только в интонационно-жанровых связях, но и в конкретных драматургических приемах. Напомним взятые из практики кино приемы интонационного «вытеснения» музыкой карнавального эпизода разработки главной темы в финале Шестой симфонии, или наплыв батальных эпизодов и в Largo и в финале той же симфонии, или развитие музыкального действия в батальных картинах по принципу монтажа кадров.

Эффект создания массовых изобразительных картин (баталии и похороны) или приемы инструментальных речитативных монологов той же Шестой симфонии близки и к специфике театральной драматургии. Показательно, что именно в Шестой симфонии таких связей гораздо больше и они более непосредственны.

Обе симфонии написаны в традиционных циклах: первая — в четырехчастном, вторая — с более объемной драматичной и быстрой первой частью — в трехчастном. «Внутренние» части — сложные симметрии, последние, как и обычно, — рондо сонаты [61]. В обоих случаях, как и в последующей Седьмой симфонии, звучат реминисценции тем первых частей, что в принципе тоже не ново — хотя бы со времен трио Чайковского или симфонии Танеева. Не является новостью и введение лейтмотивизма всего цикла.

Нельзя отрицать, что, по сравению с практикой некоторых своих коллег, стремление Прокофьева сохранить традиционный облик цикла и его частей в известной степени сковывали их программное содержание. И все же в его симфониях немало истинно нового; старые традиционные структуры во многом обновлены. Даже в наиболее классических по характеру (тематизму и тональным планам основных образов) финальных рондо-сонатах много примечательного. Обратим, например, внимание на индивидуализацию их основной схемы. В Пятой классическая схема финала более традиционна. Основной (второй) эпизод с проведением темы-думы заметно укрепляет главенствующее положение окаймляющей финал центральной темы — эпического лейтмотива цикла и образует в совокупности с ней как бы вторую героико-«эпическую» сферу в общей веселой, наигрышной, танцевальной атмосфере. Сочетание же обеих эпических тем вместе с финаль-

---

[61] Финалы двух последних фортепианных сонат также написаны в этой форме.

ным привольным наигрышем в общей праздничной веселой суматохе заключительной вакхической коды оптимистически утверждает тему Родины, как бы славит ее в грандиозном праздничном хороводе.

В финале Шестой симфонии та же схема рондо-сонаты и та же господствующая атмосфера веселого карнавального калейдоскопа заметно отличаются от Пятой симфонии и прежде всего иной драматургией. Здесь совсем иная роль главного эпизода финального Рондо — танцевального шествия. Интонационно, точнее ритмически, он более близок к основной теме-наигрышу своею танцевальностью. Это дает возможность композитору закружить оба мотива вместе в контрапунктическом движении. Но с каждым новым проведением характер танцевального движения карнавального шествия приближается к экспрессивным образам злой баталии и потому удивительно естественно рождает (после третьей репризы) драматический наплыв. По отношению к нему не является полностью нейтральной и основная тема-наигрыш: ее лейтритм ♫ ♩, предусмотрительно показанный крупным планом уже в экспозиции, так же органично переходит в свою противоположность — в тревожную пульсацию «набатных» валторн.

Та же «процессуальность» становления образа подчеркнута и в проведении темы побочной партии финала Шестой симфонии: если аналогичная тема в финале Пятой (также «испанистая» по характеру) лишь оттеняет главную тему-наигрыш, то в Шестой вторая фраза темы середины рефрена (тоже в троекратном проведении) все более увеличивает свою экспрессивность и становится способной возглавить главную драматическую кульминацию всего цикла.

В финальной рондо-сонате Шестой симфонии наряду с возвращением основного танцевального рефрена вводится одновременно и иная, троекратная репризность — драматическое становление двух других программных образов (темы эпизода и середины рефрена); так создается своеобразный тип полирефренного динамического рондо с вынесением главной кульминации в драматическую коду-наплыв [62].

Можно было бы указать и на другие необычные отклонения от «нормы» — например, на своеобразие репризы в первой части Шестой, являющейся скорее кодой-репризой разработки, чем экспозиции [63], на большое разнообразие и активное значение самих кодовых построений, программную роль окаймлений («злое» хоральное звучание, окаймляющее Largo Шестой симфонии) или

---

[62] В финале Пятой, наоборот, вместо устремления вперед программное значение приобретает эпическое окаймление темой Родины.

[63] Правда, еще Бетховен в коде первой части Третьей симфонии повторил эпизодическую тему разработки; то же в Сонате Листа си минор.

вариационных циклов в сонатной экспозиции (первая часть Пятой симфонии) и др.

Анализ симфоний Прокофьева убедительно подтверждает мысль о том, что конфликт характерен для композитора скорее не как внутренняя основа развития, а как драматургический принцип, обусловливаемый столкновением двух антагонистических начал (Шестая симфония). Поэтому Прокофьев часто противопоставляет крупные контрастные разделы, внутри себя бесконфликтные и к тому же часто замкнутые. Такие противопоставления далеко не всегда требуют активного устремления вперед, конфликтного взаимодействия тем, а скорее и чаще — «повторных комплексов», т. е. повторения тех же контрастных сопоставлений, но на ином эмоциональном уровне. В этом смысле характерны даже самые напряженные, самые драматические эпизоды Шестой симфонии, например, разработка ее первой части — три контрастных раздела, непосредственно между собой как будто бы не связанных. Но введение в разработку нового эпизода — траурного шествия, внутренне, казалось бы, замкнутого, создающего экспрессивную картину народного горя, логически вызвало — как свою реакцию — появление вершинного эпизода разработки — ожесточенной баталии. То же сопоставление повторяется и в коде-репризе.

Наплыв в финале Шестой симфонии милого сердцу русского «пейзажного», свирельного наигрыша побочной партии первой части подобным же образом вызывает к действию драматический взрыв-протест — кульминацию всего цикла.

Тот же прием мы встречали и у Шостаковича в медленной части Седьмой симфонии, но характерно, что то была именно медленная часть, построенная на контрастных сопоставлениях, а не драматические крайние части, в которых господствует обычно единая сквозная линия конфликтно-интонационного взаимодействия. В партитурах симфоний Прокофьева, таким образом, преобладает все же принцип «конфликтности» колорита, контрастного сопоставления. Лишь в редких случаях особого драматизма, например, в разработке первой части Шестой симфонии Прокофьев создает сильный экспрессивный эффект за счет одновременного полифонического соединения драматически перевоплощенных тем главной и «скоморошьей» (вторая заключительная) тем или темы эпизода и хроматического «злого» звукоряда вступления к симфонии.

Еще большее своеобразие вносит в симфонии прокофьевская мелодика. Тема для Прокофьева всегда имеет огромное эстетическое, драматургическое, конструктивное значение. Вдохновенный мелодический дар композитора никогда не изменял ему[64], может

[64] Хотя и в этих симфониях есть менее удачные темы, например, побочная партия финала Пятой симфонии.

быть поэтому он никогда и не искал компенсации в ухищрениях конструкции за счет уменьшения роли самого тематизма; видимо по той же причине он несколько традиционно придерживался деталей сонатной схемы, сохранял в большинстве случаев значение и связующих и заключительных партий, различных вступлений и заключений, хотя его коллеги давно уже отошли от этой пунктуальности.

Прокофьев придерживался и известной традиционности мелодизма, в частности, довольно обычной для него национальной окрашенности в зерне — начальном четырехтакте. Но в дальнейшем это же зерно развивается обычно уже совсем не по-традиционному; особенно часто композитор отходит от традиций распева в медленных темах. Как мы убедились, он широко применяет прием интонационного «прорастания»[65], обильно пользуется размашистой интерваликой, неожиданными поворотами линии, причем часто на узкой «территории»; всячески избегает ритмически одинаковых тактов в мелодиях повторного строения, вклинивая новые такты или, наоборот, уплотняя первоначально структуру — во вторых предложениях обычно смягчает или даже сдвигает кульминации. Эти качества, так же как и необычно широкий диапазон мелодии, чисто инструментальная логика развития, «уводят» прокофьевский лирический тематизм от романтической кантилены чисто вокального типа и придает ей новизну.

Но, пожалуй, самую большую самобытность придает мелодике Прокофьева ее ладовая многосоставность — совмещение во многих темах *разноладовых попевок*, разнообразные тональные соскальзывания, обильное использование альтерации, побочных ступеней лада и т. д., которые теперь стали абсолютно равноправными с его «главными» ступенями, — все это значительно обостряет выразительность мелодики, а следовательно изменяет и принципы ее развития. Порой в результате этих явлений возникали и несколько искусственные, надуманные «рельефы» тем, но в большинстве случаев выразительные возможности их расширялись, а природное мелодическое чутье композитора делало их пластическими и цельными даже если в них оказывалось много необычных интервалов.

Многосоставность тем (не только интонационная, но и жанровая и тембровая) становится подчас необычайно важным источником конфликтной драматургии всей части, как мы убедились в этом хотя бы на примере основной темы Largo Шестой симфонии или Adagio Пятой.

В тематическом развитии Прокофьев широко пользуется и общепринятыми приемами разработки темы — вычленением, мо-

[65] Вторая тема первой части Шестой симфонии, наоборот, построена на «унифицированном кадансировании» (т. е. приведении различных по интонационному содержанию периодов к одному и тому же кадансу).

тивным уплотнением и интонационной концентрацией тем (так родился, например, «боевой» мотив в разработке первой части Шестой симфонии), полифоническим развитием, приемами интонационного сплавления и созданием синтетических тем (первые части Пятой и Шестой симфоний), структурными перестановками мотивов («испанские» мотивы в среднем эпизоде скерцо Пятой симфонии). И все же приемы активной бетховенской и бородинской мотивной «работы» для Прокофьева, пожалуй, менее характерны, чем оперирование целостными мотивами, т. е. приемы вариантного повтора, масштабного варьирования, введения интонационно-однотипных, взаимозаменяемых мотивов (особенно в финалах), тембровой перекраски.

И здесь совершенно особое место занимает явление драматической, *диссонантной «подсветки» изложения тем.* Явление это порождено новой природой взаимоотношений темы и ее окружения. Во многих, особенно драматических, эпизодах композитор, исходя из новых «норм» мышления нашего времени, смело идет на создание конфликтности взаимоотношений темы и ее окружения. Это выражается и в одновременном изложении в нижних голосах элементов «контртем» и в ладовой самостоятельности каждой из линий, образующих пласт изложения (сопровождения) основной темы; все это ведет не только к полиладовой фактуре изложения, но и выделяет эффект *ладовой полиритмии*[66] (т. е. нарочитого несовпадения ладофункциональной логики развития наслаивающихся линий). Лишь иногда, в определенные моменты они сливаются в однозначную тоническую устойчивую вертикаль. В целом же, благодаря преобладанию разновременного процесса смены устоев и неустоев в разных линиях при изложении темы и сопровождающих ее голосов и создается терпкая драматическая звучность, то сгущающая, обостряющая диссонирующую подсветку темы, то, наоборот, смягчающая ее. Так новые нормы музыкального и прежде всего ладового *мышления*, выдвижение на первый план принципа *качества как единства во множественности* породили важный и новый прием тематического развития в крупных музыкальных формах, позволяющий при относительной независимости интонационного облика самой темы вести активный процесс ее *переинтонирования.*

Говоря о мелодизме Прокофьева в симфониях военного времени, в которых удачно совмещаются личные и коллективные, общенародные начала, нельзя не пожалеть о крайне ограниченном использовании композитором интонационного строя современной советской песни, в частности, интонаций песен военного времени, что безусловно обогатило бы интонационную образность

---

[66] Об этом немало интересного сказано в подготавливаемой к печати книге М. Е. Тараканова «Музыкальный стиль симфонии С. Прокофьева».

симфонизма, его конкретную жизненную наполненность, связь с событиями, вдохновившими композитора на создание этих симфонических произведений.

Характерность образа — столь важная для Прокофьева, всегда ищет характерность тембра. И здесь — преимущественно в средних частях цикла — фантазия композитора поистине достойна восхищения! В то же время в крайних частях, в сравнительно редких эпизодах активного симфонического сквозного развития Прокофьев-оркестратор значительно более уязвим; некоторые вершины развития, например, в Пятой симфонии импозантно-декоративны, с явной перегрузкой басов[67], даже и в Шестой симфонии выбор оркестровых красок в таких местах несколько спорен. Это связано порой и с однотипностью фактуры — например, явным увлечением дублированным изложением линии (через 2—3 октавы).

Прокофьев любит «подмешивать» в тембр, например, струнных необычные октавные унисонные наложения (например, туба со скрипкой в Largo или скрипки и трубы и т. д.), причем нередко эти наложения осуществляются на отдельных отрезках одной и той же мелодии; этим композитор, видимо, стремится подчеркнуть многосоставность, внутреннюю контрастность протяженных мелодий, что оказывается очень важным для последующего развития. Обильная тембровая перекраска короткого мотива (например, хамелеонной темы скерцо Пятой симфонии или скоморошьего мотива) служит для него основным средством развития. Поэтому Прокофьев больше стремится к поискам выразительности каждого данного эпизода и меньше заботится о единстве целого, о сбережении тембра для будущего, для кульминаций. Частое использование одного и того же оркестрового эффекта порой снижает выразительность целого. В симфониях сравнительно слабо ощущается целостная тембровая драматургия, отражающая замысел всего цикла, в ней отсутствует резкое драматургическое разделение и последовательное противопоставление оркестровых групп, чаще и полнее используется внутригрупповая тембровая палитра.

Частое применение смешанных тембров и для мелодии и для сопровождения (контрапункта) также подчас снижает значение оркестровки как драматургического фактора. Сольные монологи инструментов хотя и встречаются, например, в Шестой симфонии, но все же они не так часты и тем более редкое явление — их психологическая окраска. В прокофьевском оркестре все же преобладает изобразительное над выразительным. Поиски нового, необычного изобразительного эффекта порой даже оказываются

---

[67] Выше указывалось, что другие вершинные эпизоды близки к типу кульминаций Шостаковича — Чайковского с трехслойными групповыми наложениями.

для композитора известной самоцелью. И поэтому наряду с удивительными прозрениями, особенно в находках характерного, мы слышим оркестровые звучания, порой вычурные, грузные, малооправданные содержанием (например, различные наложения тубы).

•

Таковы некоторые итоговые замечания по поводу двух «военных» симфоний С. Прокофьева. Эти произведения прочно вошли в репертуарный фонд оркестров всего мира. Они останутся на долгое время великими документами своей эпохи, эпохи глубоких потрясений и великого патриотизма, эпохи, когда ни один честный художник-гуманист не мог пройти мимо народного горя и народного гнева, не сказав своего веского слова по поводу свершающихся событий.

Каждый делал это, разумеется, по-разному. Одни — более темпераментно и страстно — как бойцы, другие — более эпически и весомо — как летописцы. На примере двух симфоний Шостаковича и Прокофьева мы знаем, что порой один и тот же художник воплощал события и переживания с разной мерой соотношения в них объективного и субъективного, личного и общенародного. В одном случае в центре замысла был образ Родины в тревожную военную эпоху, в атмосфере разнообразных проявлений человеческого — эпического и драматического, лирического и комического. В другом случае — сквозным образом оказалась сама война, ее вторжение в мир человека, вызванные ею переживания личности и народа, обличение агрессии с оптимистических позиций советского художника-гуманиста.

Но какие бы конкретные облики ни принимали эти произведения, их огромная художественная сила, искренность художника, его пафос обличения антигуманистических сил, национальная почвенность и твердая оптимистическая вера в силы и волю своей страны, своего народа делают симфонии Прокофьева сочинениями непреходящего значения. По ним наши потомки будут читать славные страницы истории своей Родины и брать для себя пример тесной связи творчества и жизни, единства эмоциональных устремлений художника и его народа.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Краткий обзор симфоний других советских авторов

После того, как мы кратко рассмотрели в первых двух главах превосходный квартет симфоний С. Прокофьева и Д. Шостаковича, следует напомнить читателю и о других крупных симфонических формах, созданных советскими композиторами в годы войны. Разумеется, нет возможности остановиться на всех сочинениях того времени, да в этом и нет особой необходимости: наша цель — установить наиболее важные творческие тенденции, проявившиеся в симфониях о войне и мире. Поэтому мы сосредоточим внимание нашего читателя лишь на некоторых симфониях начала 40-х годов — Второй симфонии А. Хачатуряна, Двадцать второй и Двадцать четвертой симфониях Н. Мясковского, Второй симфонии Г. Попова; кратко упомянем и о Вторых симфониях Т. Хренникова и В. Мурадели.

Помимо этих сочинений, как уже отмечалось ранее, можно было бы вспомнить и симфонии Л. Половинкина, и своеобразную Вторую симфонию А. Баланчивадзе, и монументальную ораторию Ю. Шапорина «Сказание о битве за русскую землю», и другие сочинения, но мы упоминаем о них лишь вскользь, по ходу развития основных мыслей.

Напомним нашему читателю и о том, что мы сознательно ограничиваем себя произведениями, созданными лишь *во время* войны, хотя многие яркие сочинения, связанные с той же темой, родились и позднее: Десятая симфония Д. Шостаковича, Вторая симфония В. Бунина, Вторая симфония Дж. Тер-Татевосяна,

Первая А. Эшпая, Симфония-легенда С. Разоренова и многих других, вплоть до Тринадцатой симфонии Д. Шостаковича, Шестой и Восьмой М. Вайнберга или Второй симфонии Р. Щедрина.

Естественно, что в этих сочинениях были уже иные меры эстетической оценки подчас тех же самых жизненных явлений: иная историческая «высота» часто меняет угол зрения, дистанция времени рождает иные критерии оценки, тем более в такие конфликтные, бурные эпохи, какой является наш век, наше время. Не следует умалять большого гражданского и художественного значения многих ярких в своем патриотизме произведений 40-х и 50-х годов. Но только лишь в 60-е годы появились роман «Живые и мертвые» К. Симонова, одноименный фильм А. Столпера, повести Ю. Бондарева, В. Быкова и некоторые другие сочинения, в которых многие явления военного времени были освещены естественным светом жизни, показаны в драматических жизненных противоречиях силы и слабостей этого исторического периода, его героики и его горя, могучего подъема духа народа и сложности последствий, связанных с войной и культом личности.

Тем большее значение приобретают крупные симфонические фрески, созданные именно в тяжелую военную годину, ибо, пожалуй, ни в одном другом виде советского искусства не возникали образы такой величественной художественной мощи, как в советской музыке.

Песня и симфония, как мы уже упоминали, — два музыкальных жанра, которые принесли поистине мировую славу советскому музыкальному творчеству в военные годы. И пусть в некоторых, более поздних сочинениях раскрылись новые стороны военного времени — все же они никак не умаляют созданного под непосредственным впечатлением суровых военных событий. Именно *непосредственность* эмоциональных переключений сильных и острых жизненных впечатлений в художественные образы и придает лучшим из этих сочинений высокую эстетическую ценность.

Военная тематика, конфликтная образность поставили перед авторами крупной симфонической формы новые творческие задачи. Подчас они беспощадно вступали в острый поединок с тенденцией бесконфликтности, достаточно ощутимой к концу 30-х годов, и в творческой практике советской симфонии. Они властно требовали новых выразительных средств, иногда и обновления традиционной формы симфонического цикла. Тем самым военные симфонии открыли новую страницу в истории советского симфонизма.

Произведения, о которых пойдет теперь речь, во многом различны. В них отразились и своеобразие творческого почерка, и особенности национального музыкального мышления, и некото-

рая специфика мировосприятия в различные стадии хода войны, и разная мера таланта.

Симфонии Хачатуряна и Мурадели, их интонационную сторону, их драматургию в известной мере сближает некоторая общность национального мышления авторов; при различии, определившимся временем рождения двух симфоний Мясковского, их все же объединяет индивидуальная манера симфонической драматургии маститого композитора, его творческий почерк. И, пожалуй, главное: все симфонии, вместе с рассмотренными ранее, связывает общность творческого стиля советского социалистического искусства, близость авторского мироощущения, эстетической оценки, сходных явлений действительности. Этим, в первую очередь, следует объяснить и известное совпадение художественной образности многих произведений. То, что композиторы разной национальности, самобытных творческих манер, нередко создавали близкие по облику музыкальные образы — не было признаком творческого стандарта или взаимного подражания, а чаще всего явилось результатом общего, истинного гражданского стремления авторов типизировать, художественно обобщить в крупной музыкальной форме чувства и мысли, наиболее характерные для эмоциональной атмосферы суровой военной поры, переживаний советского народа — его гнев и страдания, могучий патриотический порыв и боль утраты родных и близких, показать во взаимодействии — типизированные состояния советского человека в пору трагического военного четырехлетия. Именно поэтому симфонии военного времени при всех их недостатках можно с полным правом назвать симфонической летописью Великой Отечественной войны.

•

Напомним кратко нашему читателю драматургические контуры шести советских симфоний военного времени, о которых теперь пойдет речь.

Вторая симфония Арама Хачатуряна закончена летом 1943 г., хотя задумана была еще в начале войны.

Четырехчастный цикл получил окончательную редакцию весной 1944 г.: Andante maestoso, Molto tranquillo; Allegro risoluto; Andante sostenuto; Andante molto, Allegro sostenuto, Maestoso.

Первой части симфонии предпослано краткое величественное вступление-эпиграф: суровый мотив набата в тревожной атмосфере тремоло ударных и ответная горестная мелодия страдания-жалобы (струнные).

Экспозиция сонатного Allegro вводит в действие три образа: мужественной скорби (главная партия), танцевальный мотив с импульсивными энергичным ритмическим рисунком, восходя-

щим к воинственным народным танцам типа лезгинки «кочари» (первая тема побочной партии) и жалобная певучая мелодия-речитатив, также близкая народным образцам и прежде всего армянскому женскому причету (вторая тема побочной партии).

Разработка как бы раскрывает в развитии, в живом конкретном взаимодействии образов драматургический тезис вступления: первая, более продолжительная фаза разработки — динамичная, эмоциональная картина борьбы и вторая, более короткая (Largamente) — лирическое переживание событий — плач; камерный характер звучания второго раздела, короткие лирические фразы, возникающие у инструментов соло, образно воплощают процесс осмысления только что свершившихся событий. И в первой и во второй фазе разработки основным действующим лицом остается тема главной партии, постоянно меняющая, активизирующая свой интонационный облик в атмосфере напряженных батальных ритмов[1], воинственного танца первой побочной (первая фаза) и в лирическом скорбном интонационном окружении вторых тем вступления и побочной партии, тихого пиццикатного ostinato и «воздушных» терций двух нисходящих кларнетов (вторая фаза).

Реприза главной партии примечательна новым экспрессивным контрапунктом первых скрипок, а позднее дуэта деревянных, приводящим в момент тихого повторения первой побочной к главной кульминации всей части Allegro deciso; динамичный мотив лезгинки соединяется на этот раз с ритмической пульсацией набата и могучим унисоном басов, интонирующим тему главной партии. Вторая побочная не появляется. Завершается первая часть просветленной мажорной кодой: по примеру аналогичной коды первой части Пятой симфонии Шостаковича начальные такты главной темы излагаются в нежном (флейтовом) звучании, в неточном обращении на фоне приглушенных звуков доносящегося издали колокола и тонического органного пункта басов. Allegro risoluto — трехчастно-вариационная часть типа скерцо. Основная импульсивно-танцевальная тема производна от первой темы побочной партии первой части. И здесь, в скерцо, образное значение ее двойственно: с одной стороны, это танец-лезгинка, образно воплощающая, по мысли автора, «отдых воинов от бранных трудов», с другой стороны, по примеру сцены «Под Кромами» Мусоргского, в развитии динамичной танцевальной темы как бы выплескивается энергия борющегося народа. В некоторых эпизодах вариационно развивающаяся стихия танца с великолепной драматургией ритма окрашивается в зловещие тона и тогда, подобно репризе скерцо Пятой симфонии С. Про-

[1] В первой половине разработки темами-«катализаторами» этого процесса являются первая энергичная тема побочной партии (лезгинка) и набат.

кофьева, она воплощает неистовую энергию, суровую, захватывающую атмосферу боевых поединков с врагом.

Эта образная «*двуликость*» танцевальной темы, выросшей из «кочари», — одна из примечательных черт симфонической драматургии Хачатуряна. Следует добавить, что в процессе возникновения зловещей фоники батальных кульминаций композитор демонстрирует во многом новое для советской симфонии того времени эффективное использование динамики полиладовости, полиритмии, выразительных возможностей группы ударных инструментов. Отчасти оно, видимо, связано с влиянием музыки С. Прокофьева и И. Стравинского.

В среднем, более камерном, с длительными органными пунктами, ми-мажорном разделе второй части, также с элементами полиладовости — разлив темпераментного мелоса, но и здесь в партиях различных инструментов тревожно вклиниваются энергичные интонации лезгинки[2]. В кульминациях «бесконечной» мелодии струнных композитор весьма искусно вплетает «олиризированный» звон вступительного, беспокойного колокола.

Реприза возрождает воинственный танец, приобретающий здесь особенно неистовый характер.

В тревожном, стихийно-танцевальном скерцо обращают на себя внимание и лирические наплывы, в особенности два из них — мелодия лирического женского танца, близкая к инвенции Гаянэ, возникающая в экспозиции основной темы[3] и предрепризное Andante con passione [35]. Двадцатишеститактовый предрепризный эпизод выделяется своим нарочито камерным составом (три виолончели соло, английский рожок и группа альтов и виолончелей); лаконичное лирическое отступление напоминает импровизационное соло ашуга-рапсода; оно звучит здесь как своеобразный голос «от автора»-повествователя[4].

Третья часть симфонии — Andante sostenuto по своей схеме приближается к циклу двойных вариаций на остинатном басу с неравноправным значением каждой из тем и репризным построением в конце; по характеру же своей образности Andante напоминает четырехдольную пассакалью: скорбная мелодия, выращенная композитором из народной песни «Ворскан ахпер» («Братец охотник»), вариационно развивается на почти непрерывном пунктированном остинато басов. Это создает общий облик лирического реквиема в характере торжественного траурного шествия.

---

[2] Об общности этого приема с Lento Первой симфонии Шостаковича уже была речь во вступительной главе.

[3] В репризе она была сокращена автором при подготовке второй редакции симфонии.

[4] Подобный же прием в крупной симфонической форме эффективно применяет и Римский-Корсаков во второй части «Шахеразады».

После трех проведений основного мотива (первый вариационный цикл) с последовательным экспрессивным изменением главной темы (последнее третье проведение — в уменьшенном ладу, на тритоновой доминанте, квартсекстаккордами духовых, с новым продолжением мелодического ядра в стиле плача второй побочной) следует еще один маленький цикл «строгих» вариаций на Dies irae, также с экспрессивным изменением пунктированного «окружения» темы; и далее две темы — народная, армянская и западная средневековая одновременно соединяются и по вертикали и в горизонтальном сплаве. Об этом важном смысловом контрапункте необходимо сказать хотя бы несколько слов. Темы соединяются в своих исходных тональностях (*d/f*) и рисунках зерна, но на тритоновой доминанте от *ре*. Таким образом, главная тема представляет нечто синтетическое: начальное ее зерно подобно первым двум проведениям экспозиции, дальнейшее же его развитие (плач) и *ладовое окружение* — от третьего проведения. Тема Dies irae сохраняет свое характернейшее размеренное движение половинными нотами, но заметно увеличивает свою мелодическую экспрессию[5]; ее образная функция — смысловой контрапункт к народной теме, на которую падает основная выразительная нагрузка. Хачатурян назвал этот эпизод плачем матери и, разумеется, не случайно поручил тему «Охотника» английскому рожку, двум валторнам и высокой виолончели — тембровому комплексу, эффективно имитирующему человеческий голос.

Главная кульминация Maestoso до-диез минор [33] партитуры повторяет третье, наиболее драматическое экспозиционное проведение темы в уменьшенном ладу, но и по сравнению с ним оно заметно обострено — фактура многопланова (три различных остинато!) и грандиозна. Сама мелодия «Охотника» (ее ведет теперь и медная группа in corpore) поднимается в высокие регистры и там, в вышине, долго и настойчиво — на секундовой интонации — причитает о своем большом горе... Комплекс выразительных средств — верхнее остинато, уменьшенный лад, последовательный захват верхних регистров и др. — напоминает одно из наиболее экспрессивных проведений (ми-бемоль минор) главной темы в разработке Шестой симфонии Чайковского. Здесь же звучание обостряется еще более за счет полиладовости (*es/cis*) и полиостинатности, в частности, «вращающегося» нижнего остинато на звуках малого септаккорда от до-диез.

С пассакальей XX в. третью часть сближают также часто используемые характерные лирические речитативы фагота и виолончели, возникающие после главной кульминации и приводящие

---

5 Рисунок обычной секвенции быстро нарушается и меняет свое нисходящее направление на восходящее, масштабность уплотняется, структура строится по двум тактам.

к последнему, истаивающему изложению темы «Братец охотник» в коде части.

Попутно отметим весьма интересные и характерные изменения, внесенные композитором в этот народный оригинал: трехдольный размер песни заменен четырехдольным, что было вызвано, видимо, характером задуманного движения — траурного шествия; введенный автором фригийский лад позволил острее подчеркнуть скорбный колорит реквиема и, наконец, главное — появление в теме *новых*, речевых интонаций[6], например, выразительного хода на малую нону через квинту, «пунктирование» ритмического рисунка и другие приемы — они активно подчеркнули экспрессивность мелодии-речи. Все это и позволило композитору создать образность траурного шествия-реквиема и одновременно как бы воспроизвести крупным планом экспрессивный монолог «матери павшего в бою за Родину — самой трагической жертвы войны» (из комментариев автора).

Финал Второй симфонии А. Хачатуряна характеризуется обычно как наименее удавшаяся часть цикла. Видимо, это сознавал и сам автор, внесший в заключение наибольшее число коррективов при создании второй редакции симфонии.

Торжественная интрада медных вводит в атмосферу народного праздника, она становится особенно ощутимой после появления основной гимнической «виватной» темы медных на фоне размашистой фигурации по звукам большого септаккорда, как бы рисующей шум и волнение собравшейся толпы. Музыка торжественна, ослепительна, но несколько холодна и импозантна; возникающая в середине части экспрессивная, чуть скрябинская тема своими внешне патетическими возгласами (восходящие триоли, скачки на диссонирующие интервалы) не вполне органично вписывается в интонационный замысел целого и даже усиливает общий характер несколько внешней и холодной патетики.

По традиции многих, аналогичных по замыслу, симфоний в репризу финала Хачатурян вносит принципы интонационного синтеза всего цикла: он соединяет торжественно-хоровую «виватную» тему с мужественной главной партией первой части, а в коде сквозной колокольный образ, приобретая импозантно-праздничный колорит, сливается с ликующей темой-гимном.

Во второй редакции, как видно, автор пытался несколько нарушить «монотонию» праздничности: кое-где появились легкие наплывы драматических образов предыдущих частей: так во вступлении к финалу, в тремоло струнных мелькают интонации Dies irae; во втором проведении основной темы слышны отзвуки тревожной лезгинки. И все же, слушая симфонию, нельзя не ощутить в ее финале некоторой искусственности, «преждевремен-

[6] Они особенно ясно видны в первых двух экспозиционных проведениях темы.

ности» созданной композитором панорамы грандиозного праздника. Видимо, недостаточной жизненной почвенностью, непережитостью и можно объяснить возникающую подчас атмосферу искусственной и холодной патетики, которая впечатляет своими масштабами, но оставляет сердце слушателя довольно холодным. Относится это, однако, только к финалу.

В целом же Вторая симфония А. Хачатуряна быть может, самое народное симфоническое произведение об Отечественной войне — народное в том смысле, что в нем наиболее наглядно воплощены специфические черты *народного образно-поэтического* мышления о войне. Достаточно сослаться на определяющую роль в создании основных образов симфонии различных народных жанров — колокола-набата как символа народного бедствия, или различного рода народных танцев и песен. Тема, близкая к лезгинке (энергия народа), и тема-женский причет (горе народа) занимают второе по значению (после набатного лейтмотива) положение в образном замысле симфонии. О том же свидетельствует и традиционно-народное образное осмысление контраста мужского и женского танцев как начал мужества и энергии, с одной стороны, и лирической грации, изящества, мечты о прекрасном — с другой; именно на этом образном контрасте и построена вся экспозиция скерцо. Образная «парность» отчетливо проявляется и в своем «вопросо-ответном» варианте, например, в структуре образа вступления (набат-плач) или побочной партии первой же части (первая побочная — энергичный танец, вторая — плач-жалоба).

Еще в большей степени характерен своей народной почвенностью образный замысел медленной части цикла — как траурного шествия с плачем матери и использование в нем в качестве образной основы сюжетной армянской песни охотника.

Как хорошо известно, неповторимое народное своеобразие симфонии Хачатуряна и в поразительно ярком и разнообразном использовании звукового мира музыки народов Советского Востока. Великолепное знание и ощущение всех деталей бытового музицирования позволило композитору применить и своеобразнейшие народные звукоряды и поистине неистощимые в своей динамической оригинальности ритмы и терпкую поэзию многообразнейших наложений — ладовых и ритмических, и уникальные тембровые краски, особую трактовку ударных.

Широкое использование Хачатуряном некоторых из этих выразительных средств оказалось особенно эффективным для общих тенденций современной музыки. К этим приемам относится и решительное обогащение ладовой системы за счет натуральных народных ладов, смелого смещения и расширения их звукового состава, и использование полиналожений (двух или даже трех тональностей — как в главной кульминации Andante), и совершенно новое в своей активности и действенности драматургиче-

ское применение ритма и полиритмии — многообразные ostinati, свободная и гибкая импровизационная смена ритмических группировок в одной и той же мелодической линии (переход на дуоли, триоли), смелое сочетание их и по вертикали, полиритмические пласты в кульминациях, — все это напоминает фактуру произведений многих других композиторов современности, в том числе и западных. Однако Хачатурян пришел в своем творчестве к некоторым общим явлениям современной музыки не как восторженный подражатель западного искусства, а как глубоко самобытный художник, оригинально и творчески использующий своеобразные традиции родной ему народной музыки.

Самобытность, «отдельность», творческого использования общего достаточно хорошо видна и в развитии этой симфонии. Например, как отмечалось, в том же Andante композитор существенно изменил, ассимилировал народный напев, сделав его *своей* темой. Она фигурирует в двух основных образных вариантах: первый, в котором мелодическое зерно наиболее близко к народному оригиналу, но зато последующее его развитие оказывается уже новым, отличным от народного — прежде всего за счет введения речевых — острых, широких интервалов; тем самым композитор заметно повысил экспрессивность горестной песни-*рассказа*. Второй вариант темы «Охотника» заметно изменил (и тоже в сторону экспрессивности) само *зерно* темы — объем малой терции первого такта сузился до уменьшенной, что повело — как следствие — к дальнейшей хроматизации темы, логически сблизив ее с рисунком темы побочной партии из первой части цикла. Развитие темы звучит на одной секундовой интонации жалобы со свободной сменой ритмической группировки долей — в стиле народной ламентации-причета.

Уже упоминалось, как искусно автор использовал эти два варианта — с переменной акцентуацией в узловых пунктах развития то горестного *рассказа*, то *плача-причета*, сочетая их то с политональными остинатными фигурами (ощущение шествия), то с одновременным развитием общечеловеческого образа — символа смерти — бедствия (Dies irae), то растворяя тему в общих формах движения на пунктированном ритме в характере постоянного остинато всей части.

Второй пример — из скерцо. Его средняя часть, как и полагается, меняет колорит: после почти ритмического кунштюка лезгинки струнные запевают типичную для Хачатуряна темпераментную песню-импровизацию с любопытнейшей сменой ритмических группировок [7], ладовых звукорядов (мажоро-минор, лидийский мажор и др.), серией ладовых отклонений

---

[7] Порой один и тот же звуковой отрезок излагается в последовательной смене различных ритмических группировок (то восьмыми, то дуолями, то шестнадцатыми) — обычный признак импровизации.

(*E—Des—d—D—Es—C* и снова *E*). Импровизационный характер темы-свободного монолога позволил автору искусно вплести в его мелодических вершинах смысловые интонации лейтмотива-набата, принявшего здесь лирическое обличье нисходящей секунды жалобы.

Но главной особенностью образного развития среднего, в общем лирического эпизода является сигнальная тревожная однотактовая ритмическая фигурка танцевальной мелодии лезгинки; не один раз она мелькает в процессе развития лирического монолога. Тонкость приема Хачатуряна (и художественный эффект «тревожной лирики», которую этот прием создает) заключается в том, что ритмическая фигурка лезгинки возникает у труб намеренно «в разрез» с равномерно пульсирующей ми-мажорной музыкой, ее *мерным* арпеджиобразным сопровождением (рояль, арфа, виолончели, фагот); почти всегда эта беспокойная фигурка труб возникает «случайно», т. е. *разномерно*, аритмично — то следуя дважды подряд, то с большим и всегда различным временным разрывом; чаще всего композитор интонирует ее на звуках *минорной* терции в общей атмосфере ясного мажора, что также — благодаря ладовому контрасту — рельефно выделяет импульсивный ритмический мотив, создавая общий тревожный колорит.

То же можно было бы сказать и о мастерском введении, особенно в быстрых частях (первая часть скерцо) неожиданных «островков» импровизационной музыки — как бы лирических авторских отступлений, возникающих по ходу драматического действия (типа Andante con passione перед репризой скерцо).

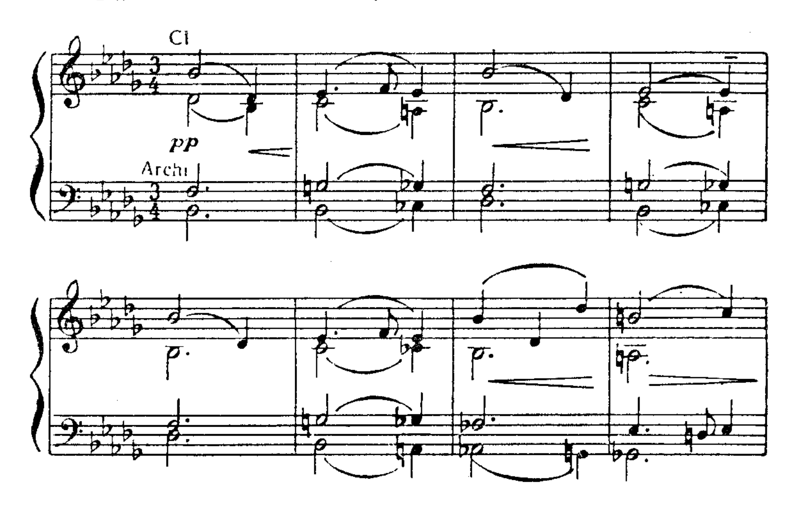
И этих примеров, видимо, достаточно, чтобы ощутить, как много, опираясь на народное мышление, своего внес Хачатурян в драматургию симфонии о войне. И пусть не все в ней равноценно, лучшее, что есть в Симфонии с колоколом (Г. Хубов), для своего времени было подлинно новаторским явлением в советском симфонизме.

•

Двадцать вторая и Двадцать четвертая симфонии Н. Я. Мясковского — только часть того крупного творческого фонда, который был создан старейшим композитором-патриотом во время войны (к ее началу Мясковскому минуло 60 лет), несмотря на все лишения эвакуации, на тяжкие духовные испытания. Три симфонии, четыре квартета, кантата «Киров с нами», виолончельный концерт, песни, марши для духового оркестра. И почти в каждом из этих произведений так или иначе отразился духовный мир советского человека с его переживаниями в эпоху войны. Симфонии как самый близкий мышлению Мясковского жанр воплотили этот сложный мир наиболее полно и самобытно.

Что касается средней — Двадцать третьей симфонии, то хотя и в ее образном строе несомненно сказались переживания военных лет [8], все же специфика ее замысла (Симфония-сюита на темы народов Северного Кавказа [9]) придала ей характер своеобразного творческого интермеццо.

Двадцать вторая симфония создана как непосредственный отклик на начало военного бедствия, по существу уже осенью 1941 г. в Нальчике; Двадцать четвертая же сочинялась примерно в одно время с Восьмой симфонией Шостаковича и Второй симфонией Хачатуряна — летом 1943 г., по возвращении в Москву, когда жизненные впечатления военных лет стали гораздо более острыми, глубокими и горькими; эта последняя симфония — одно из самых трагичных произведений Мясковского. Показательно, однако, что сама схема трехчастного цикла обеих симфоний оказалась довольно близкой друг к другу: крайние — крупные сонатные части (финал Двадцать второй — сложная форма рондо), середина — трехчастная симметрия. Симфонии объединяет и общая образность, особенно во второй и третьей частях. Симметрии медленных средних разделов построены на одном принципе: основная тема — суровый, истовый колыбельный напев (особенно близкий в Двадцать четвертой симфонии к центральной теме гадания Марфы из Хованщины [10]):



---

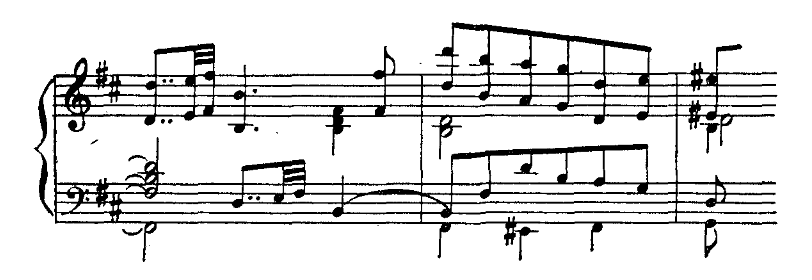
[8] Видимо, именно по этой причине и ее структура оказалась близкой к симфониям-«соседкам» (сурово-героическая первая, скорбно-лирическая — вторая и торжественно-праздничная — третья части).

[9] Осенью 1941 г. автор находился в эвакуации в столице Кабардино-Балкарской АССР — в г. Нальчике.

[10] Эта близость прежде всего в гармоническом плане, отличающемся характерной (обостренной альтерациями) суровой плагальностью.

Подобные сурово-сдержанные темы, излагаемые в аккордовой фактуре, необычайно типичны для всей лирики Мясковского: они очень русские, звучание их отличается скорбным, фатальным колоритом. «Эта тема глубочайшей скорби и даже отчаяния», — так охарактеризовал сам композитор суровую колыбельную из Andante Двадцать второй симфонии (в письме к Сараджеву от 5 июня 1943 г.).

Центральные же эпизоды вторых частей вносят новую образность: в Двадцать второй на остинантном фоне выползает двумя наплывами хроматически восходящий «зловещий образ врага» (из того же письма Мясковского), низкие деревянные перенимают мрачную тему друг у друга, создавая фонически-жесткую, вязкую, полилинеарную фактуру; в Двадцать четвертой симфонии контрастная середина — почти батальная картина: в драматической звуковой атмосфере (импульсивная фигурка ♬♬𝄾♬♬𝄾) рождается канон энергичной второй темы побочной партии из первой части (в ритмическом уменьшении):



Звучат грозные медные аккорды из вступления к симфонии. И в обоих случаях «злые» образы приводят к патетическим динамическим репризам. В Симфонии-балладе основная тема излагается *FF*, достигая и тесситурной и динамической вершины, сопровождаемая зловещими голосами из средней части (несколько видоизмененными остинатной фигуркой восьмыми); в Двадцать четвертой симфонии в основу репризы положено четвертое, наиболее насыщенное проведение экспозиции главной темы. Но здесь, в репризе, оно еще более динамически усилено и патетично: tutti *FFF*, триольное сопровождение у низкой меди, размашистые фигурации у струнных. В обоих случаях сама лирически-скорбная мелодия интонационно развита до экспрессивно звучащей высокой тесситуры. Так же совпадают принципы дальнейшего «затухания» темы, приводящее в одном случае (Двадцать четвертая) к фразе начального пейзажного мотива, в другом (Двадцать вторая) — к глухим сигналам валторн, знаменующим идею «собирания» сил для отпора врагу.

Так создаются очень близкие по характеру симметричные образы, в которых драматичная, контрастная по образности середина стимулирует возвращение в ином, патетическом звучании основной скорбной темы, как бы вливает в нее силы, вселяет мужество.

Заметим, что в обеих симфониях подобные же скорбно-суровые, истово-русские, с фатальным оттенком, несколько хоральные образы возникают еще раз — как побочные темы финальных частей циклов. В этом случае они играют роль напоминания о страданиях и суровом мужестве народа, причем если в Симфонии-балладе скорбная тема к концу исчезает, «снимаемая» боевыми сигналами валторн, то в коде Двадцать четвертой симфонии она возникает вновь, объединяясь с «пейзажным» наигрышем вступительного кларнета. Тихая и грустная, глубоко русская по колориту кода, заключающая симфонию, представляет одну из индивидуальных и глубоко примечательных особенностей облика второй «военной» симфонии Мясковского в отличие от первой.

Двадцать вторая симфония, как упоминалось, была первоначально названа автором Симфонией-балладой о Великой Отечественной войне, каждая ее часть имела программные подзаголовки: первая — образы «мирной жизни, где кое-когда прорывается угроза...»; вторая часть — восприятие самой войны: «Внимая ужасам войны»; третья имела авторскую ремарку: «И дрогнули враги...».

В письме к В. В. Держановскому от 22 марта 1942 г. композитор уточняет ее программу: «Симфоническая баллада не имеет конкретных образов, как в Седьмой симфонии Шостаковича, и подзаголовок «Об Отечественной войне 1941 г.» (впоследствии снятый автором. — *Б. Я.*) надо понимать как личное мое отношение: смутные предчувствия пронизывают прекрасную, безмятежную жизнь, затем все погружается в жуткий мрак и страдания; возникающие силы сопротивления дают надежду на освобождение, а разражающиеся в разработке финала резкие столкновения приводят к освобождению — гимну победы. Грубо — так, в музыке, конечно, гораздо складнее...».

Программность или, как называл сам композитор, «повествовательность» замысла Симфонии-баллады определила большое значение в ней жанрового обобщения, конкретной образности. Слушатель ощущает это ее качество уже с самого начала — в повествовательной главной партии с характерным метром 6/8, постоянным ритмическим рисунком и типично балладной мелодической линией, близкой ко многим оперным ариям-рассказам (с вариантным повторением одних и тех же фраз).

Во вступлении (труба), далее, в связующей партии (валторна) и одной из тем побочной партии большое значение приоб-

ретает краткая сигнальная кварто-секундовая попевка (чистая кварта заменяется в ней позже увеличенной и далее — квинтой).

Эта тревожная «роговая» музыка звучит и в конце второй части, она же заключает и всю симфонию в целом (на этот раз *FF*).

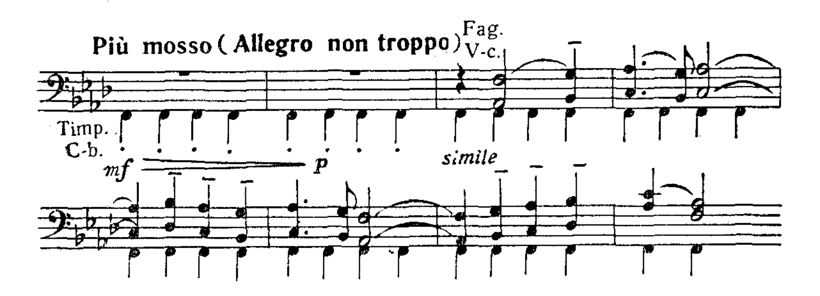
Когда-то этот образ тревожного призыва, немного скрябинского по своему рисунку, был создан Мясковским в его знаменитой Шестой симфонии (связующая партия первой части). В дальнейшем он же появлялся в его драматических симфониях многократно, становясь сквозным образом цикла. И в Двадцать второй симфонии этот образ-зов связан с мотивом «угрозы», возникая не один раз в течение цикла, по-разному варьируясь. Все же, несмотря на свою выразительность, подобно скорбным лирическим образам, он потерял во многом свою первоначальную образную свежесть и уже не производит впечатления творческого открытия. «Амортизация» некоторых тем-образов несомненно снижает художественную ценность цикла и особенно первой части Симфонии-баллады. Этому способствует и характер разработочности в среднем разделе Allegro, ибо помимо «странствования» по тональностям, введения дополнительных голосов и усиления динамики в начале первой, затем второй темы в скромной разработке ничего не происходит.

Реприза повторяет экспозицию и, если не считать тонального сдвига связующей и побочной партии на малую секунду вверх и некоторого увеличения голосов, интонирующих главную партию репризы, она почти ничем не отличается от экспозиции. Видимо, краткая разработка не дала оснований автору для существенного изменения репризного повторения экспозиции, и в целом первая часть не оставляет особенно сильного впечатления, в ней все же преобладает уже знакомое.

Это же использование ранее найденных образных формул снижает ценность и второй части, особенно ее середины с темой «нашествия». И фоновое повторение остинатной фигурки восьмыми, и само построение интонационного рисунка темы по двум восходящим волнам с довольно обильным использованием хроматизмов, и тембры низких фагота и кларнета (в первом из трех, прогрессивно нарастающих проведений), — все это не раз уже звучало в соответствующих «злых» эпизодах разных сочинений и поэтому во многом потеряло свою силу образного воздействия на слушателя.

Двадцать четвертая симфония в этом смысле значительно ярче. Как и Восьмая Шостаковича цикл начинается с экспозиции образов, входящих в атмосферу военных лет: перекликаются военные сигналы, звучит дробь походного барабана. Сама тема главной партии многими своими качествами и прежде всего своим «бытовым» хоровым двухголосием, маршевым пульсирую-

щим ритмом и даже тональностью (фа минор) живо напоминает массовые походные песни военной поры:



Именно сочетание в теме распевности и характерной для марша парной периодичности ритмического рисунка

придает ей характер звучания маршевой массовой песни; низкий регистр фагота окрашивает его в несколько эпические тона. Этот колорит усиливается за счет лирического отклика спускающихся пар флейт и кларнетов.

Экспозиция темы осуществляется в атмосфере грозной аккордики вступления, низкой меди и глухих сигнальных звуков трио валторн; поэтому, естественно, что второе проведение темы-песни захватывает более широкий диапазон и более высокие регистры.

Побочная партия двутемна и более «объективна», чем в Двадцать второй симфонии: первая тема — длинный «равнинный» кларнетный наигрыш, вторая, у струнных — тоже распевно-русская, но включающая, в отличие от первой, экспрессивную интонацию ( ), придающую теме энергичный, волевой характер, что усиливается и имитационной фактурой изложения. Эта вторая ля-минорная тема является фактически лейтмотивом всего цикла. Как уже отмечалось, ее каноническое изложение (в ритмическом уменьшении) возникает в драматической середине второй части, а затем и в третьей части та же тема (без начальных тактов) сочетается в двойной фуге с еще более энергичной финальной темой «отпора».

Разработка первой части гораздо более динамична, чем в Двадцать второй симфонии, она развивает «традиции» экспозиции — сурово-песенная тема главной партии излагается неоднократно в батальной интонационной атмосфере: сигнальных мотивах вступления, тревожной аккордике. Основная тема проводится в разных тональностях, в ритмическом уменьшении с изменением рисунка, в сплаве с фанфарными мотивами, в обращении.

Ее сменяет мощный канон второй побочной в мажоре, и на интонациях пейзажной первой побочной звучность затихает, батальная гроза удаляется, в конце лишь издалека доносится рокот литавр (органный пункт будущей тоники). Наступает реприза.

Разработка впечатляет своей взволнованностью и интонационной логикой, пластикой тематических переходов. Достаточно указать читателю хотя бы на структуру предрепризной зоны. Она начинается с цифры |29|, когда ми-мажорное проведение энергичной второй побочной сдвигается (через секундаккорд) в свободное соль-минорное изложение высокими деревянными интонаций «равнинного» наигрыша первой побочной. В свою очередь наигрыш опускается на секунду вниз — в малый септаккорд на *фа*, который начинает «мерцать» на одной высоте, словно имитируя столкновение с неожиданным препятствием[11]. Басовый звук *фа* прочно «ложится» в основу заключительного 24-х такта как тонический органный пункт будущей тональной репризы (*f moll*). На его фоне, с верхних регистров, тихо, в гаммообразном движении нисходит дуэт скрипок, а затем кларнетов, также пластически подготавливая двухголосную фактуру основной темы, вступающей у двух флейт и струнных. Так искусно осуществляет Мясковский принцип «совмещения функций» (термин проф. Л. А. Мазеля), одновременно и гася эмоциональное возбуждение разработки и подготавливая (тонально и фактурно) появление репризы.

Реприза и кода первой части Двадцать четвертой симфонии окрашены преимущественно в тона воспоминания: основная тема излагается *pp*, лишь энергичная вторая побочная и на этот раз вызвала наиболее динамичные ремарки автора. Реприза почти точно повторяет экспозицию (за исключением оркестровки и тональной перекраски: первая побочная — в Ре-бемоль мажоре, вторая — в фа-диез миноре). Примечателен лишь новый контрапункт (в репризе засурдиненная труба, в коде — фагот): как и в других «военных» симфониях, его распевно-сигнальный и в то же время приглушенный колорит способствует созданию общей атмосферы затаенного воспоминания о пронесшейся баталии; трубный контрапункт несколько героизирует сурово-песенную, маршевую тему, как бы напоминая о подвигах, свершенных народом в жарких битвах.

Финалы обеих симфоний выражают одну и ту же идею — идею отпора врагу. В ее воплощении в двух сочинениях есть много общего, но не мало и различного.

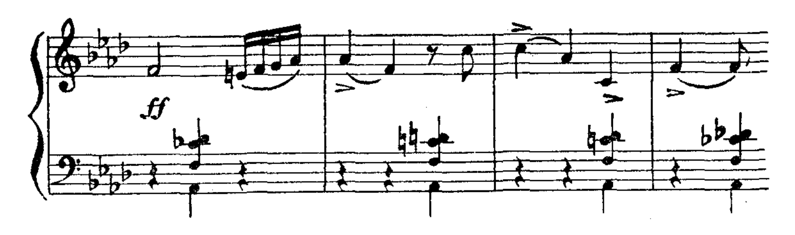
---

[11] Этот прием динамизации ткани через неожиданный сдвиг в альтерированный аккорд, который начинает пульсировать на одной и той же высоте, используется композитором неоднократно.

Обе главные темы по энергичному началу довольно близки друг к другу.



22-я симфония



24-я симфония

Волевые, размашистые интонации ядра основаны на движениях по звукам трезвучия с преобладанием больших длительностей (половинные и четверти), *FF* и marcato. Интересно также, что и та и другая темы финалов впитывают в себя в дальнейшем развитии интонации, близкие к главным партиям первых частей, что связывает цикл воедино. Структура тем благоприятна для последующего полифонического развития; это качество относится в особенности к Двадцать четвертой симфонии, в финале которой осуществляется активная полифонизация музыкальной ткани.

Любопытна вторая тема финального рондо Симфонии-баллады. Автор называл ее «победу несущей». Она подчеркнуто «вертикальна»: сопровождаемые верхним органным пунктом на основном звуке тоники (скрипки и флейты) грузно опускаются вниз мажорные секстаккорды — словно слышится грозная поступь могучей военной рати, идущей мощным шагом в победное наступление. Шеститакт этого наступления сменяется знакомой по первой и второй частям сигнальной музыкой медных, затем снова тяжелая поступь и вновь боевые сигналы.

После троекратного проведения этого синтетического боевого образа звучит главная тема «отпора», а вслед за ней и реминисценция (из середины второй части) образа нашествия — на этот раз также в имитирующем наступление виде (паузы, восходящее волевое движение). Центр разработки финала Двадцать

второй представляет чередование в различных тональностях и инструментовке этих двух антагонистических образов, пока могучая тема грозной победной поступи (вторая тема, «победу несущая») не вытесняет «злой» образ и не наступает величественная кода, синтезирующая все позитивные темы симфонии (главная партия первой части излагается в ритмическом увеличении и мажоре. Так же преобразуется и суровый балладный вступительный запев симфонии). Музыка сигнальных рогов, звучащая в нарастающем движении и захватывающая весь оркестр в самом заключении симфонии, как бы символизирует победное шествие наступающих сил. В ту пору победа казалась такой близкой...

Финал Двадцать четвертой симфонии заканчивается совсем иначе — как и две другие части цикла — тихой кодой. В ней звучат не боевые трубы, а напротив, несколько деформированные лирические интонации из вступительного кларнетового наигрыша главной партии первой части, из связующей третьей — т. е. почти все то, что интонационно связывает все эти части цикла в один русский интонационный «узелок». Но проносящиеся на *pp* у струнных инструментов быстрые гаммки и трели, а у духовых — легкие воздушные терции, из которых слегка вырисовывается начало скорбно-суровой темы побочной партии финала, создают впечатление психологического многоточия. Что-то будет? Какая судьба уготована дорогой Родине? Таким вопросом заканчивает свою вторую симфонию военных лет Мясковский.

В отличие от Симфонии-баллады в Двадцать четвертой симфонии иной оказывается и разработочная часть финала. Видимо, не случайно Мясковский избрал для окончания первого цикла форму сложного рондо с пестрой сменой тем, создающей порой ощущение некоторой иллюстративности, а для второго цикла — сонатную форму, центром разработки которой оказывается двойная фуга с разнообразным полифоническим развитием несколько видоизмененной главной темы финала и темы-лейтмотива — энергичной второй побочной из первой части [12]; именно благодаря имитационному массированию интонаций наиболее энергичных тем цикла и создается ощущение собирания сил для отпора врагу; в то же время такое полифоническое сочетание тем вносит в заключение синтетичность по отношению ко всему циклу.

В финале большую роль играет первая побочная — в Соль мажоре — изящная, «вальсовая» (♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩). Она как бы компенсирует аскетическую скорбность второй темы побочной партии (sostenuto); при подходе к коде первая побочная любопытно сплавляется с главной темой финала (см. [46] партитуры).

---

[12] В ней, видимо, по соображениям интонационной пластики заменен первый такт.

В заключение этой краткой характеристики симфонии Мясковского укажем, что если сквозным образом Симфонии-баллады является тревожный мотив сигнала-призыва, последовательно развивающийся от глухой квартовой реплики трубы во вступлении до громогласной музыки рогов у всего оркестра в самом заключении, то в Двадцать четвертой симфонии лейтмотивами симфонии оказываются более лирические образцы — энергичная тема второй побочной, принимающая различные обличья в каждой части, и лирический вступительный наигрыш второй части, впитавший в себя распевные интонации главной партии первой. Если же учесть типичные для Мясковского лирические скорбные, суровые (sostenuto), часто колыбельные темы, возникающие в обеих симфониях, а также и то обстоятельство, что Двадцать четвертая симфония фактически лишена автором «злой» образности, становится ясным различие замыслов двух военных симфоний Мясковского: первая «военная» — симфоническое повествование о вторжении, борьбе, страдании и грядущей победе, вторая — симфоническая поэма о красоте и страданиях родной земли в годину военного лихолетья, о переживаниях, гневе, скорби и мужестве ее народа. Первая симфония более иллюстративна, схематична. Вторая связана с собственно военными событиями опосредовано. Она более лирична и глубока по эмоциональному содержанию; истаивающая звучность в заключении каждой части — одно из доказательств ее лирико-эпического и даже подчас трагедийного характера.

Если Двадцать вторая была написана Мясковским быстро, на одном дыхании, как непосредственный гражданский отклик композитора-патриота на неожиданно нахлынувшие бедствия, то Двадцать четвертая имеет более дневниковый характер. Посвящение ее памяти умершего близкого друга композитора — В. В. Держановского[13] тоже, видимо, имеет известное отношение к ее содержанию. Она давалась автору значительно тяжелее: «Симфония идет вяло, бесцветно», — записывает он 15 июня, а чуть ли не на другой день отмечает: «Неожиданно кончил первую часть Симфонии»; или в записи от 1-го июля: «С трудом двигаю вторую часть симфонии — Andante», а через день: «Andante сделал», даже когда окончил рукопись он «ничего не понимает, что получилось»[14].

Двадцать четвертая симфония лишена последовательной программности, хотя образность военного времени в ней столь же ясна, как и в Симфонии-балладе. Но звучит она в гораздо более пестром и подчас причудливом контексте, как поток чаще всего лирических раздумий.

---

[13] В. В. Держановский умер в конце 1942 г.

[14] Н. Я. Мясковский. Статьи, письма и воспоминания, т. 2. М., «Советский композитор», стр. 375—376.

Симфонии Мясковского многотемны. Побочная партия первой части Двадцать второй симфонии содержит, например, три темы, хотя они интонационно и взаимосвязаны. Большое значение приобретают темы связующих партий, которые также подчас двухтемны (например, финал Двадцать четвертой симфонии); то же можно сказать и о вступлениях — они возникают почти в каждой части (лишь во второй и третьей частях Симфонии-баллады их нет, так как переходы от части к части следуют без перерыва [15]) и также не ограничены одной темой.

Именно вследствие многотемности так важны интонационные связи между темами, объединяемые одной образностью; композитор активно подчеркивает эти связи, пользуясь и реминисценциями, особенно в финалах, а также и сквозными темами-образами. О них уже упоминалось.

Драматургическое значение тем, естественно, различно: некоторые из них играют главную роль и уже в экспозиции — в своеобразном вариационном экспозиционном цикле — несколько видоизменяются, демонстрируя главное направление своего развития, а следовательно, и соответствующие эстетические качества. Многие из этих тем представляют варианты ранее найденного и ставшего для композитора излюбленным воплощением данной образности (сурово-скорбные лирические, колыбельные темы-призывы).

Темы Мясковского делятся на линеарные и аккордовые. По признанию самого автора, в них часто чувствуется «нехватка заражающей и увлекательной мелодической непосредственности». Лирический тематизм довольно ясно разделяется на три группы: длинные «рахманиновские», «пейзажные», «равнинные», чаще всего кларнетные темы (тема вступления ко второй части, побочная партия первой части Двадцать четвертой симфонии), «скрябинские» темы томления или «полетные» — угловатые по рисунку, с альтерациями [16] и характерными восходящими триолями (темы побочной партии первой части Двадцать второй симфонии). И, как уже говорилось, типично «мясковские» — скорбно-суровые, подчеркнуто гармонические, аккордовые с плагальностью и использованием натуральных ладов, прежде всего дорийского (основные темы вторых частей обеих симфоний, темы побочных партий финалов Двадцать второй, вторые темы и Двадцать четвертой).

«Колыбель» этого тематизма — первое десятилетие нашего века, когда формировалось мышление Мясковского. В эти годы кристаллизуются и другие примеры его стиля. Круг типичной

---

[15] Здесь в известной мере функции вступления несут кодовые разделы предыдущих частей.

[16] Угловатость рисунка и альтерирование — взаимосвязанные и взаимообусловленные явления.

аккордики с активным выдвижением малых септаккордов[17], и самое главное — интенсивным альтерированием их, внутригармоническое многоголосие, создающее типичную для Мясковского вязкую ткань, «напластование ползучих проходящих нот» (Лядов). Композитор до конца творческой жизни остается верным своему кредо: старофункциональной системе, обостренной активным альтерированием, особенно средних голосов. И здесь он не избежал явления, общего для всех поздних романтиков — прогрессивное обострение тяготений неизбежно вело к обратному эффекту — натурализации ладовых функций и понижению значения их как драматургического фактора в симфоническом развитии. Это очевидно и в музыке анализируемых симфоний.

Но было бы ошибкой не ощущать в музыке Мясковского, в особенности периода, к которому принадлежат обе симфонии, и иных тенденций. К ним относится введение композитором в обиход выразительных средств нового мелоса — бытующих интонаций своей эпохи. Наглядными примерами могут служить и главная тема — маршевая песня Двадцать четвертой симфонии и волевые, с элементами ораторских интонаций, главные темы финалов обеих симфоний; Мясковский довольно широко пользуется к этому времени составными ладами и прежде всего мажоро-минором с пониженными ступенями, мелодическим мажором, натуральными ладами, их разнообразными сплавами с мажором и минором. Это способствует прояснению его гармонического стиля и, как видно, отражает общие для советской музыки тенденции отхода от узких «шор» мажоро-минорной системы в ее «ортодоксальном» применении и поисков нового ладового мышления, в частности, на основе использования и развития натуральных ладов.

В обеих симфониях Мясковский широко вводит полифонические приемы в самых различных случаях. Не говоря уже об обычной для него полифонизации всей музыкальной ткани, укажем лишь на образное значение полифонических приемов в процессе симфонического развития.

Первый — изложение трех лирических тем побочной партии первой части Симфонии-баллады. Как отмечалось, это яркий пример насыщенного многоголосия — сплетения воедино пяти и шести различных линий-голосов, причем некоторые из них с довольно обильной альтерацией. В целом подчас создается тяжелая и вязкая ткань. Но вместе с тем экспозиция лирических тем интересна своим интонационным единством: внутренние голоса строятся нередко по принципу вертикально-подвижного контрапункта и при «этажном» перемещении композитор использует

---

[17] Наглядный пример образной трактовки септаккорда — один из важных тревожных мотивов вступления Двадцать четвертой симфонии.

темы не только в прямом виде, но и в обращении. Все это создает интонационное единство, в котором красной нитью проступает различно варьируемый, тревожный квинтовый мотив призыва, рождающийся из связующей партии. Так, композитор формирует единство в многообразии — воплощая в одном объемном *лирическом* образе различные оттенки одного и того же чувства, переживания героя симфонии.

Совсем по-иному полифония используется в активных драматических эпизодах. Блестящим примером ее драматургического применения может служить двойная фуга в разработке финала Двадцать четвертой симфонии, объединяющая энергичные темы первой и последней части цикла воедино и благодаря эффекту интонационного массирования создающая впечатляющий образ собирания сил для отпора врагу. Несколько раньше, в драматической середине второй части одна из этих тем (вторая побочная первой части), использованная в ритмическом уменьшении, в быстром движении, в активной имитации, в контексте «тревожных ритмов» (♬𝄾♬𝄾) великолепно имитирует в обобщенных образах батальную картину, после наплыва которой звучит патетическая реприза главной темы второй части.

Таковы некоторые черты «военных» симфоний Мясковского.

•

Вторая симфония Г. Попова — своеобразный участник «семьи» симфоний военных лет. Она довольно рельефно выделяется прежде всего своим сочным национальным колоритом, хотя быть может и не блещет новизной художественных открытий. По эпическому облику, а отчасти и структуре цикла симфония Г. Попова наиболее близка Пятой симфонии С. Прокофьева, а из более ранних — Первой симфонии Ю. Шапорина.

Четырехчастный цикл четко распадается на две половины — двуликий обобщенный образ Родины: «Картина родной земли» и «Родина в опасности». Эта «двухсерийность» симфонии создает два контрастных и вместе с тем интонационно связанных грандиозных образа. Повторение (в несколько измененном виде) начальной темы в заключении симфонии удачно закругляет весь цикл.

В первой части, как и в Пятой симфонии Прокофьева, как бы воздвигается могучий музыкальный монумент Родине. Четырехкуплетный вариационный цикл главной темы заполняет всю небольшую одночастную форму Andante. 16-титактовая распевная, интонационно русская тема в своих исходных оборотах напоминает аналогичный начальный же образ-запев Седьмой симфонии Шостаковича:



Вторая половина темы у автора «Ленинградской» более контрастна, что дает ему бо́льшие драматургические возможности для последующего развития темы. Любопытна и такая деталь: как отмечалось, в структуре темы Шостаковича, на грани двух ее половин возникает звук фа-диез, нарушающий пластику русского распева и «переводящий» его развитие в иную, более экспрессивную половину темы. Г. Попов, также, видимо, проявляя заботу о будущем развитии, распевая тему, добавляет и акцентирует вводный экспрессивный звук большой септимы фа-диез; он звучит одновременно с тоникой соль минора; осуществляется же этот ввод только в третьем, расширенном изложении темы. Третья вариация звучит *FFF*, под гром литавр, создавая кульминацию в третьей четверти формы, после наиболее активного проведения главной темы в ее основном виде следует затухающая реприза.

Главные средства динамизации темы «Запева» — приемы русского распева с искусным варьированием попевок — русской «имитацией», видоизмененными, продолжающими вариантами мелодии, с системой подголосков — словом, с использованием богатейшего опыта русского бытового хорового многоголосия. Ограничение оркестра струнной группой подчеркивает интонационное единство всей части, лирическую целостность основного тематического образа Родины.

Здесь невольно напрашивается аналогия с первой же частью Пятой симфонии Прокофьева; хотя и тема и характер ее варьирования в циклах Попова и Прокофьева заметно отличаются друг от друга, первые части обеих симфоний построены как монотематические с группой варьированных (иногда расширенных) периодов и в обоих случаях широко использованы полифонически-подголосочные приемы.

Но если у Попова тема, построенная в значительной мере на вокальном распеве, качественно не меняет своего лирического песенного характера, хотя динамически она и трансформируется, то Прокофьев, как мы знаем, в течение пяти вариаций — в репризе, а затем в коде превращает лирический запев в могучую

эпическую тему-образ. Осуществляя различные наложения, Прокофьев создает из одноголосного напева мощный и диссонирующий пласт, — своеобразный, иногда достаточно терпкий по звучанию инструментальный «хор»; его мелодическое, многоголосное целое возникает и за счет напластования производных от темы подголосков. Они рождают обилие побочных тонов и вносят подчас решающие «поправки» в, казалось бы, обычный ладогармонический план; например, в коде тема изложена параллельными мажорными трезвучиями на секундовом остинатном основании [18].

Большое значение приобретает у Прокофьева и динамическое использование в развитии отдельных, вычленяемых из темы, мотивов и прежде всего двух контрастных ее половин. Все это в целом и формирует яркий процесс «мужания» темы, перевоплощения скромного лирического запева в эпический богатырский образ.

«Запев» Г. Попова остается и в кульминации почти тем же, что и в начале — лирическим русским распевом, обогащение которого осуществляется, как уже было сказано, приемами народного хорового бытового «распевания». Сделано это также мастерски. Может быть лишь довольно узкий оркестровый диапазон, обусловливающий преимущественно тесное расположение голосов, не позволил композитору полностью распеть тему и тем самым воплотить образ Родины во всю ширь ее исполинских просторов. Но, можно допустить, что таков был замысел автора.

Вторая грань образа Родины в симфонии Г. Попова — «Пляс». Если в «Запеве» облик русской земли предстает в широте национального распева, то второе его эстетическое «измерение» — пластика, удаль и жар лихого русского пляса. Читателю хорошо известны великолепные традиции русской классической музыки от «Камаринской» Глинки до «Петрушки» Стравинского, традиции создания русского национального характера через стихию танца. Поэтому выбор Поповым такой именно грани обобщенного образа Родины в общем закономерен, хотя, быть может, и несколько ретроспективен.

Симфоническое скерцо «Пляс» [19] представляет большое трехчастное построение, в котором основная «плясовая» часть двухтемна (игровая — задорная тема в Си-бемоль мажоре, хороводная — в Ре мажоре). В среднем разделе скерцо, несколько напоминающем ноктюрн, звучит третья лирическая тема, интонационно близкая к теме «Запева». Сокращенную репризу сменяет кода, приобретающая важное драматургическое значение для всего цикла.

---

[18] Видимо, заимствованном из начальной попевки темы.
[19] Аналогичная часть — в цикле Первой симфонии Ю. Шапорина.

Мир веселья раскрыт композитором с большим мастерством: короткие плясовые наигрыши разработаны им не только во всеоружии опыта классиков, но и с учетом личной творческой практики в сфере киномузыки. Имитация гармошечных переборов, стаккатная фактура («Камаринская», крадущиеся «шаги» «Журавля» во Второй симфонии Чайковского), акценты на слабых долях — «клевания», внезапные модуляционные смещения сочетаются с более поздними открытиями — динамическим использованием фортепиано, челесты, ксилофона (Стравинский). С этим, видимо, связаны и любопытные наложения, ритмические сдвиги в темах, различные продолжения основного мелодического ядра; звуковой картине народного праздника, быть может, порой несколько не хватает ладогармонической смелости.

В маленькой средней ноктюрновой части великолепно использованы струнные divisi.

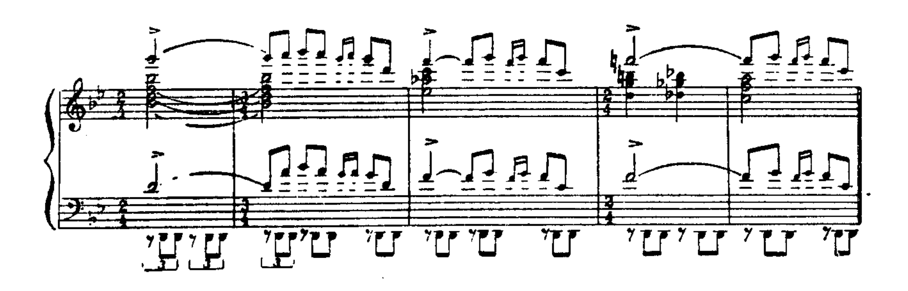
В конце репризы, когда все три темы соединяются вместе, происходит неожиданное: разухабистое веселье внезапно сникает, движение приостанавливается, будто натолкнувшись на какое-то препятствие. Правда, и этот драматургический прием имеет богатые традиции — от сцены похищения в опере Глинки до «современницы» симфонии Попова — Пятой симфонии Прокофьева.

Бешеная оркестровая перекличка на удалой попевке неожиданно обрывается унисоном (с октавным удвоением) на *F*, нарастание ломаных уменьшенных квинт (*f*—*h*) вновь заканчивается тем же звуком, новый сдвиг — в увеличенное трезвучие (*b*—*d*—*fis*) и заключительное полное истаивание звучности в Си-бемоль-мажорном (основном) тоническом трезвучии. Видимо, подобную драматургическую задачу можно было бы разрешить и с более высоким творческим эффектом. Прокофьев выполнил ее в конце первой части скерцо Пятой симфонии лаконичнее, но художественно убедительнее.

Итак, умолк мир радости, затихли веселые инструменты, погасли яркие огни. Началась вторая «серия» произведения — образы жизни, освещаемой всполохами артиллерийских орудий, наполненной героическими военными подвигами, горькими лишениями и утратами. Но Largo и финал не содержат собственно батальных сцен, картин самого нашествия; автор остается верен себе, своему методу: перед слушателем вновь возникают обобщенные композитором «типические состояния» родного народа — *трагедийная лирика и образ драматической коллективной энергии*, преодолевающей натиск врага.

Largo — царство остинатности. Уже во вступлении возникает первая из остинатных фигур — на $^3/_4$ без первой доли (𝄽 ♩ ♩) Pizzicato низких струнных — первое оцепенение. Этот динамический контраст — от лихого, разудалого движения к застылой оцепенелости — удачная творческая находка композитора. Сле-

дует отметить вибрирующий характер повторяющейся басовой фигурки: в ней неизменен терцовый звук, два же крайних звука трезвучия меняются — в результате этого звучит последовательно ми-минорное, ми-мажорное и ми-уменьшенное трезвучия. На этом однотерцовом остинато альты, а затем скрипки тихо ведут мелодическую восходящую линию в составном ладу (с преобладанием уменьшенного созвучия). Основная тема (|15|) излагается в том же соль миноре и по началу той же струнной группой, что и в начальном «Запеве»; в теме не трудно уловить интонационную общность (кварто-квинтовые интонации с мордентами) с начальной мелодией «Запева»:



Тема-песня излагается вновь на органном пункте, на этот раз он более экспрессивен и по своей ладовой функции — до минор, и по ритмическому рисунку ( ) и далее ( ); кроме того в средних голосах струнные проводят хроматически скользящие сексты.

Очень быстро трагическая песнь достигает кульминационной зоны, в которой мелодия настойчиво опевает и «гвоздит» звуки *ми-бемоль* (VI ступени) и *фа-диез* (вводного тона), как бы имитируя трагическую речитацию, развившуюся из взволнованной песни-плача. Резко обостряется и сопровождение, остинатная фигура вновь меняется, сохраняя, однако, свою доминантовую функциональную основу:



Нетрудно заметить ее большую общность с аналогичной остинатной фигуркой, которую использовал позднее Шостакович в Одиннадцатой симфонии; она получила в нашей критической литературе название «темы времени». Наконец, у тяжелой меди

появляется еще одна остинатная фигурка, дублирующая акцентированные звуки первого остинато (фортепиано, низкие деревянные и контрабас). Все вместе создает экспрессивное звучание-призыв. Чуть позднее плач-монолог переводится еще в одну стадию: в molto cantabile вступает новый органный пункт — триоли и тремоло нисходящей секунды на высокой III ступени[20].

Основная мелодическая линия вновь возвращается в лоно трагической песни с характерными мордентами, придающими экспрессивность всему монологу. На 9-м такте этого проведения воцаряется доминантовая атмосфера основной тональности с повторением и начального доминантового органного пункта и хроматически скользящих секст в средних голосах. Вслед за этим наступает и тематическая реприза.

В коде основное тематическое ядро повторяется, причем в той же тональности соль минор[21]. Но в отличие от начала, репризное и кодовое повторения главной темы перемежаются речитативами — сперва лаконичным у фагота, а затем у виолончелей; в репризе речитатив столь же экспрессивен — в характере главного монолога с захватом высоких регистров, в коде же он опускается вниз и приводит к появлению в остинатном басу тонического звука, на котором затухающая музыка Largo окрашивается в чуть светлеющий колорит мажоро—минора (*G*).

Несомненно, что, по замыслу автора, Largo призвано «корреспондировать» с первой частью: от светлой песни «Запева» он словно перекидывает интонационную арку к трагической симфонической песне Largo. В связи с новой эмоциональной окраской вся мелодическая линия третьей части становится более экспрессивной (быстрые смены регистров, морденты, настойчивое повторение звуков, введение в высоких регистрах речитации и др.). Постоянный остинатный, преимущественно доминантовый, бас, несколько раз меняющий свой рисунок, но неизменно сохраняющий пульсацию тяжелого шествия-марша, придает Largo характер пассакальи — жанра, использованного в аналогичных циклах и Шостаковичем и Хачатуряном. Это предположение укрепляет введение в репризной части речитативов (виолончелей). К сожалению, в данном случае речитатив, хотя и задуман как подражание человеческой речи, все же оказывается менее проникновенным и трепетным, чем у автора Ленинградской. Здесь речитатив более традиционен и звучит скорее как импровизационный голос в каденциях инструментальных концертов.

---

[20] Весь этот отрезок монолога в тональном отношении представляет отклонение в тональность двойной доминанты, основной тон которой находится в басовом голосе.

[21] В коде повторению основной темы предшествует лаконичное изложение темы вступления.

После Funerailles следует Intermezzo финала. Эта авторская ремарка не вполне справедлива, ибо последняя часть симфонии развивает драматический тонус, заданный трагическим Largo; но в отличие от него образы сменяются здесь в стремительном темпе, о чем говорит и авторская ремарка — Presto inquieto.

В атмосфере тревожного «биения» альтов spiccato (вновь одни струнные) виолончели и контрабасы интонируют начало хорошо знакомой нам темы «Запева». Постепенно к трем звукам через паузу прибавляются еще три. Тема звучит хотя и тихо, настороженно, но активно. Позднее, в первых трех звуках темы изменяется интервалика: восходящая квинта дорастает до октавы, подобно теме карт у стаккатирующего фагота во 2-й картине «Пиковой дамы». Кстати, в этой аналогии нетрудно ощутить общность и образной задачи.

Становление активно переинтонированной начальной темы прерывается, и вновь струнные (в который раз!) излагают тему, близкую к одному из эпизодов плача-монолога Largo [112] [22]. Тему-причет подхватывают деревянные и, развивая ее, дважды интонируют вновь, перемежая с жалобными секундами струнных. На третий раз жалобные вздохи словно «взбунтовались», и в Furioso начинается бешеная перекличка на фоне развившейся в басах остинатной «темы времени» из третьей части — переинтонированные восходящие секунды нарастают все сильнее и выше, срываясь хроматическим «обвалом» на вершине. Альты и виолончели громко тремолируют звуки того самого зловещего увеличенного трезвучия, что прервало мир радости в конце первой «серии» симфонии. Постепенно и оно затухает. И тут-то и наступает динамическая вершина всегдо цикла — фуга на переинтонированной теме «Запева», ставшей теперь активным, упорным образом.

Четырехголосная фуга излагается в классической форме с имитационным (одновременно) проведением темы в увеличении и даже двойном увеличении — в заключительной стретте. Все это сменяется в быстром, но волевом, твердом движении. Заключительное двухкратное грандиозное проведение темы в темпе песни-марша заканчивает всю симфонию.

Таким образом и в этой части Попов уклонился от традиционной схемы: финал написан в своеобразной форме свободного интермеццо и фуги. Она убедительна для данной части и как завершение всего цикла, ибо фуга на теме «Запева» звучит, как уже говорилось, в виде репризы всего цикла. Синтетичность финала проявляется и в наплыве (в интермеццо) скорбных образов,

---

[22] Теме откликаются деревянные, расходящимися секундами, напоминающими фактуру моцартовской Lacrimosa, в басу же глухо звучат «остатки» начального ядра темы «Запева».

близких мелосу Largo [23]. Правда, наплыв мог бы быть более впечатляющим и действенным, несколько однообразен и интонационный материал. Как ни хороша тема фуги, она теряет многое в своем художественном воздействии из-за многократного и однотипного повторения. И, наконец, общий недостаток многих симфоний: праздничный финал представляется для симфонии 1943 г. несколько внешним и, пожалуй, помпезно холодноватым. Победа доставалась советскому народу слишком большой ценой, поэтому образное воплощение ее в симфонии Попова представляется также несколько схематичным и облегченным.

Симфония «Родина» эстетически впечатляет своим последовательно демонстрируемым национальным колоритом, его удачное и художественно убеждающее раскрытие связано прежде всего с сквозным действием главной темы «Запева». Ее интонации мелькают и в экспрессивном горестном монологе Largo и — вновь переинтонированные — звучат и в волевой фуге финала, воплощающей «собирание» народных сил, и в заключительной песне, которую запевают идущие в решительные бои могучие когорты воинов-патриотов. И снова возникает ассоциация с Пятой симфонией Прокофьева, где тема Родины также наплывает и в скорбном Adagio и в веселом, радостном заключении цикла.

•

Четырехчастный цикл *Второй симфонии Хренникова* был начат автором еще до войны. Поэтому драматический характер его первой части лишь позднее был «привязан» к военной образности цикла; облик Allegro con fuoco выписан в стиле известных симфоний Чайковского и отчасти Бородина. Индивидуальность автора больше проявляет себя в тематизме: так, энергичный характер темы главной партии (образы лирики жизни и труда) активизируется с помощью типичной для подобных тем Хренникова «разложенной» терцовой гармонии на II низкой ступени с опорой взамен доминанты на увеличенное трезвучие; тема побочной партии близка к лирико-драматическим мелодиям, в которых композитор часто использует экспрессию русского женского причета (восходящие секвенции!), например, к известному причитанию Аксиньи во 2-й картине оперы «В бурю» [24].

С Чайковским связаны многие характерные приемы как экспозиции тем (главная партия — трехчастная симметрия с динамической репризой), так и их развития в разработке. Особенно наглядно эта близость проявляется в динамизме разработки и типичной схеме изложения голосов-пластов: возбужденная, не-

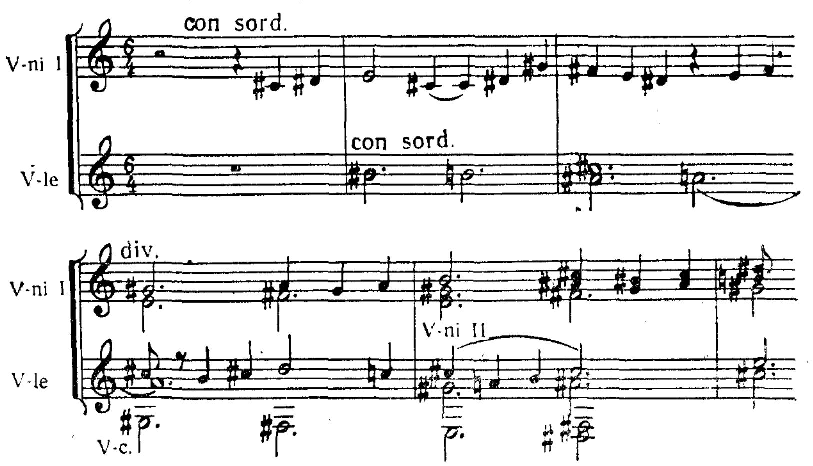
---

[23] Здесь опять-таки общность с финалами и Шостаковича, и Прокофьева (Шестая), и Хачатуряна.

[24] Близкими своими традициями к русскому романсу-песне типа «Кабы знала я» Чайковского.

прерывно восходящая или парящая фигурация высоких струнных и деревянных и на их фоне грозные образы «наступающей» меди (восходящие ходы или главные темы в ритмическом увеличении, часто в каноническом изложении) с включением ударных. Иной тип кульминации — аккорды tutti с сопоставлением их с низкими унисонами на VI или высокой V ступенях — встречается в начале предрепризной зоны, в заключении коды.

Наиболее самобытными и выразительными в смысле образности являются лирические эпизоды (экспозиция побочной партии и особенно предрепризная зона). После грозных ходов, связанных с темой вступления, «действие» резко затормаживается и как бы крупным планом, подобно хачатуряновскому Largamente (Вторая симфония) или известным шостаковическим послекульминационным зонам, возникает эпизод лирического переживания, авторского раздумья по поводу происшедшего. Это лирическое отступление впечатляет своим чисто русским распевом протяжной второй темы. Она изменена, по сравнению с экспозицией, — используется лишь начальное ее ядро, но и оно интонационно несколько заострено:



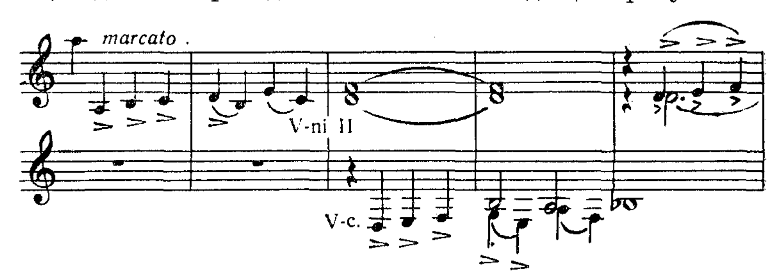
Лирическое распевание осуществляется Хренниковым с мастерством, с искусным использованием русской подголосочной полифонии, с богатой имитацией, вычленением попевок, их обращением, наложением и т. д. Главные участники камерного диалога — тембры деревянных духовых и струнных, в частности, солирующая скрипка [25].

[25] К сожалению, в этом случае имеются повторения однотипных приемов, в частности, введение солирующей скрипки (заключительная партия, Andantino) в предрепризной зоне.

Видимо, из-за активного использования побочной темы «тихая» реприза ограничивается только главной партией [26], после чего следует динамическая кода. Заключительные бешеные пассажи струнных, стремительно опускающиеся и взлетающие ввысь, сродни кодовому заключению Первой симфонии композитора.

Вторая часть симфонии (Adagio), пожалуй, лучшая в цикле. И прежде всего благодаря тому же проникновенному распеву обеих лирических тем. Первая тема с характерными «рифмованными» окончаниями, с квартовым падением к тонической квинте, также близка лирической теме финала Первой симфонии. В этом случае распевание основного ядра, особенно первой темы, осуществляется несколько иначе, чем в первой части — за счет расширения самой темы и альтерации ступеней. В этом сказывается новое время, особенности нового музыкального мышления; изложение второй темы при варьировании связано также с прогрессивным ускорением темпа.

По замыслу автора, динамическое нарастание к патетической репризе главной темы должно было осуществиться путем введения еще одной «переходной» темы с восходящим рисунком:



Но нарастание приобретает довольно механический характер. Малоинтересная тема повторяется в разных голосах и восходит секвенциями в верхние регистры партитуры. Главная кульминация, развитая из патетического изложения основной темы (она же и динамическая реприза), представляет расширенное и более динамическое воспроизведение экспрессивного эпизода из предрепризной зоны первой части: на доминантовом органном пункте в сопровождении ударных, медные инструменты *FF* проводят патетическую нисходящую тему, связанную с образом вступления, верхние же голоса накладывают фа-мажорный нисходящий звукоряд — возникают элементы политональности. После кульминационного эпизода вновь следует фазис лирического переживания: снова солирующая скрипка вместе с фаготом поют печальную песню (варьированная вторая лирическая тема), заканчивающуюся истаиванием звучности.

---

[26] Поэтому репризу можно при желании считать и зеркальной.

Скерцо (соната с эпизодом вместо разработки) казалось бы близко к Прокофьеву. На фоне равномерно пульсирующего фагота, в быстром движении на 6/8 кларнет «заводит» вихревую тему à la Presto бетховенской Седьмой симфонии. Легкое стаккатное движение не прекращается и в момент вступления второй темы. Весь общий «отстраняющий» колорит, имитационная «игра», участие легких ударных инструментов убеждают в том, что вакхическая образность скерцо по характеру все же ближе к Бетховену, чем к двуликому «хамелеонному» прокофьевскому скерцо из Пятой симфонии. Тем более, что в отличие от Прокофьева, да и от скерцо Второй симфонии Хачатуряна, реприза обеих тем вносит мало нового и в целом не меняет общего характера блестящего, подвижного интермеццо.

Средняя часть скерцо построена вновь на тихом распевании романсовой темы, причем объем ее возрастает от пяти до тринадцати тактов, и вновь некоторые ступени мелодии альтерируются, подчас возникает довольно терпкая и не всегда убедительная гармонизация. Любопытен центральный эпизод середины: легкое маршевое движение на *p*, сопровождаемое «струйками» кларнетовой темы, несколько напоминает по своему мелодическому рисунку известную песню эпохи гражданской войны «Белая армия, черный барон» [27]:



Реприза средней, распевной части, сдвигаясь на секунду вверх, лишь несколько сокращена (за счет переходного эпизода к репризе основной темы), главная кларнетовая, галопирующая тема почти механически повторена. Вырастающая из быстрых пассажей кода, подобно заключению первой части, несколько напоминает коду Первой симфонии.

Финал симфонии Хренникова был радикально переработан автором после того, как автор услышал ее исполнение по радио весной 1943 г. В первой редакции заключительная часть цикла звучала по существу как второе скерцо. Теперь же финал обрел импозантное окаймление, занимающее, благодаря своему более медленному (по сравнению с основной частью) темпу, едва ли не центральное место в нем. Начальное движение имеет характер быстрого полонеза; он звучит после торжественных «интрадных» фанфар. В заключении же тема несколько изменена — она приобретает еще более величественный, гимнический характер,

[27] Не исключено, что в расчете на ассоциативность мышления автор имел в виду придать здесь какую-то более зловещую, программную окраску главному образу Скерцо.

тяжелая медь излагает тему в сопровождении ударных (литавры, малый и большой барабаны) и триольной фигурации струнных и деревянных инструментов; в самом конце тоника утверждается в контрастном звучании с доминантой на низкой V ступени.

Торжественный и несколько холодный и пышный дифирамб, как и в других случаях, должен был, видимо, воспеть будущую победу советского оружия. Основное финальное скерцо, заключенное в дифирамбическое до-минорное окаймление, сохранилось от первой редакции. Его тема и характер близки Прокофьеву (кларнет, а затем флейты интонируют изящную, угловатую тему в альтерированном дорийском до миноре). Уже здесь в экспозиции веселая тема принимает самые различные шутливые обличья.

Вторая тема еще более сгущает фантастический характер — перед слушателем раскрывается сказочный мир: пульсирует загадочный фагот, фантастически звучат короткие «клюющие» звуки (с форшлагами) скрипок, причудливы восходящие трезвучия засурдиненных труб и нисходящие, большие — у челесты. Весь этот комплекс перемещается на секунду, на кварту вверх. Постепенно сказочный мир истаивает и начинается разработка первой скерцозной темы.

В кульминации, на фигурационном фоне первой темы группа медных инструментов вновь вводит сказочную образность. Но теперь она звучит грозно, в увеличении, и маршеобразное движение заметно обнажается. Агрессивную фантастику сменяет великолепный лирический эпизод. Вновь, как и в медленной части цикла, начинается «разговор» струнных. Он построен на интонациях главной партии; скерцозная мелодия преобразилась — она стала лиричной, теплой, распевной, просветленной (виолончели, кларнет). Кроме того, в отличие от предыдущих лирических эпизодов, на этот раз интимный диалог происходит в атмосфере тихих причудливых аккордов челесты и арф, сохранившихся от мира фантастических образов. Короткая реприза замыкает основную часть, сменяемую торжественным окаймлением.

Несмотря на переработку финала, композитор не сумел все же достичь логичного и убедительного заключения цикла. Уже говорилось о холодной помпезности победного образа, его неподготовленности. Что касается основной, скерцозной части финала, то он, хотя эстетически и ярок, но представляется несколько чуждым замыслу всего цикла; впрочем, быть может кульминация разработки с ее агрессивной маршевостью фантастических образов как-то перекликается с общей логикой развития симфонии и в самобытно причудливой форме «наваждения» создает конфликтный наплыв в общей атмосфере победного заключения.

Симфония Т. Хренникова не открывает новых горизонтов в воплощении образности войны и мира, хотя она и создана ком-

позитором на весьма высоком профессиональном уровне. К сожалению, в ней встречается немало уже готовых и во многом «амортизированных» образных формул, почерпнутых в драматическом симфонизме Чайковского и Бородина. Зато лирические отступления с использованием пластики русской подголосочной полифонии, отчасти и образы театральной фантастики (подобно Прокофьеву) вносят в драматический симфонизм самобытное и эстетически яркое начало. Несомненным достоинством симфонии Хренникова является и динамический «нерв» движения, особенно в первой части и скерцо; композитор умеет для этой цели выгодно использовать весь арсенал тембровых средств и с его помощью создать сквозное, последовательное ощущение активной ритмической пульсации или атмосферу эмоционального возбуждения перед кульминацией (например, в Adagio — за счет секундовых «трений» высоких деревянных, дроби барабанов и возгласов медных).

Во Второй симфонии, как и в других своих произведениях, Хренников также довольно активно обогащает лад путем альтерации различных его ступеней или обострения ритмических и гармонических оборотов, особенно в каденции; вместе с тем почти всегда придерживается квадратной структуры тематизма, четких симметричных построений, традиционной расчлененности изложения частей крупной формы, что всегда обнажает «швы» (например, переходы от главной или связующей к побочной партии или начало разработки) и гармонические функции лада, особенно в каденциях, в которых тоника ощущается подчас слишком часто и обнаженно.

●

Четырехчастный цикл Второй симфонии Мурадели имеет эпиграф: «Посвящается нашей борьбе и победе». Посвящение как бы предопределяет романтический характер симфонии. Эта ее черта, как и ориентальный колорит некоторых ее образов, в известной мере сближает циклы Мурадели и Хачатуряна.

Образность симфонии Мурадели также не отличается активным новаторством: ее первая часть — конфликтный тезис с двумя основными образами — героической, несколько абстрактной своими волевыми унисонами темой Родины и темой ориентальной («закавказской») песни[28], изложенной на варьированном остинато литавр. Заметим здесь же, что подобная фактура — изложение лирического армяно-азербайджанского распева на остинатной основе ударных встречается в симфонии при вопло-

[28] Мелос Мурадели синтетичен: не говоря уж о русских интонациях, его лирический тематизм — плод воплощения и армянских, и азербайджанских, и даже грузинских интонаций.

щении лирических образов неоднократно, например, при изложении четвертой темы второй части или побочной темы финала. Эта фактура, видимо, связана с практикой исполнения песни в быту народов Кавказа. Но использование ее в конфликтном тематизме дает большие драматургические преимущества и позволяет образно раскрыть «тревожную» лирику.

В разработке первой части получает большое и в целом плодотворное развитие драматургия остинатных ритмов. Вместе с неоднократным экспрессивным проведением темы главной партии (в миноре), вычлененных из нее мотивов, динамическое усложнение остинатных ритмов приводит к кульминации, построенной по хорошо известному типу драматических симфоний Чайковского: грозные ходы меди, остинатные острые ритмы и лирическая реакция на основе мотивов, вычлененных из главной партии. В свою очередь, лирические «ответы» логически приводят к новому разделу разработки, в котором главная роль принадлежит побочной партии. Общая тенденция ее развития — «мужание» лирического образа, хотя экспрессия создается главным образом путем различного вариантного распевания темы. Здесь и возбужденный триольный вариант темы, и развитие через различные продолжения (развертывания) основного ядра, и волевое унисонное изложение, и «диалогические» сплавы интонаций главной и побочной партий.

Страстная лирическая кульминация истаивает и через тему вступления приводит к репризе.

Реприза ограничивается лишь возвращением прежних тем; некоторое масштабное сокращение и перемена тональности, пожалуй, единственные отличия репризного изложения от экспозиции. Но в коде вновь возобновляется процесс «мужания» лирической темы: в основной тональности части — Ре мажоре — эта тема становится мужественным образом, она звучит на фоне литавр и словно зажигает желанный свет грядущей победы.

Вторая — медленная часть — по существу единый, многотемный, контрастно оттеняемый лирический образ — образ мечты и счастья, думы о родной земле, мирной жизни. Как мы знаем, эта сфера эмоций имела в военные годы огромное духовное и эстетическое значение, в том числе и для миллионов людей, находившихся во фронтовых окопах.

Пять тем Adagio sostenuto интонационно взаимосвязаны, но каждая имеет свой эмоциональный оттенок; из них наиболее контрастны третья и пятая; на третьей строится середина, на пятой — главная кульминация части. Третья тема довольно резко врывается суровым унисоном с последующим развитием остинатных ритмов и туттийной репризой; при изложении пятой вступают голоса медных и вновь дает о себе знать сурово драматическая фактура разработки первой части.

Четные же темы, как и первая, — лирические «оазисы», образ мечты; почти все они написаны в натуральных ладах, интонационно связаны с лирической песней Закавказья, построены на распеве, развертывании ядра и тембровом раскрашивании.

Реприза первой темы и последующая кода, основанная на третьей теме, приобретают оттенок лирического реквиема.

Третья часть — воинственное скерцо, подобное хачатуряновскому. Его главная тема — динамичный танцевальный наигрыш — вызывает в памяти мужественные ритмы воинственных круговых танцев типа хоруми, кочари, симда. Военный барабан, да и вся группа ударных акцентируют сильные доли и знакомую нам по другим частям ритмическую концовку ♩♫♩; уменьшенный лад (*fis*) подчеркивает суровость танца.

Второе «действующее лицо» скерцо — аккорды засурдиненных труб. Их зловещие звуки раздаются после каждого проведения танцевального наигрыша и заметно окрашивают танцевальное движение в тревожные военные краски. Наиболее свирепы трубные гласы и наиболее неистов воинственный танец в репризе, которая отделена от экспозиции виолончельной песней, написанной опять-таки в армяно-азербайджанских традициях, на этот раз с преобладанием азербайджанского лада баяти-шираз.

Подобно многим другим симфониям, о которых была уже речь, заключение скерцо создает картину постепенного удаления грозы, в конце лишь отдаленная трель барабана доносит ее отзвуки.

Финал Второй симфонии В. Мурадели, как и многие другие заключения циклов, синтетичен: возвращаются и первая и вторая темы первой части. Причем, как и в финалах симфонии Шостаковича (Седьмой и Двенадцатой), Г. Попова, Пятой симфонии С. Прокофьева, праздничная, импозантная тема победы соединяется в экспозиции и репризе с начальной темой Родины, сливаясь с ней в один объемный образ. Но в финале возникают не только темы, но идеи и образы первой, конфликтной части: вновь звучат эпизоды «мужания» лирического образа — тема побочной партии как бы дорастает до главной партии и интонационно сливается с ней; в конце экспозиционного вариационного цикла побочной партии опять крупным планом перед слушателем как бы наплывает драматическая интонационная «дуэль» акцентированных ходов меди и отвечающих им трагических унисонов струнных.

В симфонии Мурадели встречаются знакомые нам по хачатуряновскому циклу и некоторым другим произведениям вроде Третьей симфонии Рахманинова любопытные вклинения в экспозицию интонационного материала жанрово контрастных наплывов. Так, в экспозиционном вариационном цикле героической главной партии первой части между четвертым и пятым проведениями неожиданно воркует лирическая мелодия флейты,

а в финале, перед репризой, искрится танцевальное интермеццо в стиле Прокофьева. Эти жанрово контрастные вклинения очень рельефно оттеняют и подчеркивают основной материал.

Ре-мажорная кода финала своей абстрактной торжественностью, внешней помпезностью, видимо, призванной, по мысли автора, выразить грядущую победу, не создает убедительного интонационного «резюме» образного развития всего цикла. И это не случайно. Облик симфонии В. Мурадели имеет во многом общий, отвлеченно-романтический колорит, ее «действующими лицами» оказываются скорее образы-идеи, чем конкретные, индивидуализованные образы переживания.

Главная тема Родины первой части симфонии почти не изменяет своего облика; и в течение первой части и в финале этот образ не имеет своей индивидуальной *судьбы* в цикле. В этом смысле характерны и многие репризы в сонатной форме — по существу они пассивно повторяют экспозицию, и поэтому в Allegro нет сквозной линии развития от начала к концу; например, повторение экспозиции обусловливается лишь требованиями традиционной схемы сонаты, а не живой логикой драматического развития данного произведения. Примерно то же можно было бы сказать и о довольно абстрактной драматической формуле противопоставления образа агрессивной силы в виде грозных ходов меди и отвечающих им жалобных фраз струнных.

Подобная отвлеченная романтика образов, к тому же достаточно уже использованных в творческой практике, заметно снижает ценность симфонии.

Своеобразие же цикла Мурадели связано преимущественно с тем, что принесли с собой музыкальные культуры советского Закавказья. Обогащенная оборотами, фоникой восточных ладов, мелодическая линия лирических тем симфонии Мурадели привлекательна, хотя порой и несколько однообразна. Здесь встречаются и различные натуральные лады (фригийский, миксолидийский, дорийский и др.) и еще более самобытные лады азербайджанских мугамов; не менее, а может быть и более плодотворным фактором симфонического развития Второй симфонии является драматургия ритма и, в частности, ритмических остинатных формул, очень любопытно «произрастающих» одна из другой (например, в скерцо). Драматургия ритма становится в ней, как и в симфонии Хачатуряна, важнейшим динамическим фактором. С ним, видимо, связана и особая смысловая роль танцевальных движений, значение в цикле «воинствующего» скерцо (эмоциональная энергия боя, борьбы, поединка), введения танцевальных, жанрово контрастных наплывов при экспозиции образа, о чем уже была речь.

•

Итак, мы напомнили читателю очертания некоторых «военных» симфоний, помимо рассмотренных ранее капитальных сочинений Д. Шостаковича и С. Прокофьева. Что нового вносят они в отношении содержания и формы, принципов воплощения образов войны и мира? Основные выводы мы относим к заключительной главе книги. Теперь же изложим некоторые обобщения по драматургии этих симфоний.

Прежде всего обращает на себя внимание группа симфоний, созданных композиторами советского Закавказья. И хотя и А. Хачатурян, и В. Мурадели, и А. Баланчивадзе (его Первая симфония не вошла в круг нашего краткого анализа) представляют различные творческие индивидуальности со своим самобытным мышлением, своей яркостью таланта, тем не менее в их сочинениях есть и что-то общее, видимо, отражающее особенности мышления кавказских народов. К наиболее значительным новым факторам образности относится свойственная всем трем симфониям великолепная драматургия ритма, ритмических, часто остинатных формул (полиостинато); наиболее ярко она предстает во Второй симфонии А. Хачатуряна.

Метро-ритм, его свободные и гибкие трансформации как по «горизонтали», так и по «вертикали» (превосходные образцы полиритмии, например, в третьей, полиостинато — во второй частях симфонии Хачатуряна!) становятся важнейшим и выразительнейшим фактором динамики развития музыкального действия и в разработках первых частей и в «воинственных» скерцо. Обращает на себя особое внимание явление, которое можно было бы назвать «произрастанием» ритмических формул, последовательно динамизирующихся к кульминации за счет усложнения группировки ритмических долей в каждой из следующих друг за другом остинатных фигур. Нередко, как это можно заметить во всех трех симфониях, и особенно хачатуряновской, чисто ритмическая формула, щедро показанная слушателю в одном из эпизодов, становится позднее *самостоятельным* лаконичным образом, вновь возникающим уже в лирической стихии (например, средних разделах скерцо); с помощью этого приема автор умело создает и эмоциональное ощущение *тревожности* лирики, и конструктивную стройность сквозного развития. Именно с данным приемом связано и смелое (нередко сольное) использование в партитуре группы ударных, особенно литавр.

Впрочем, тремоло литавр оказывается порой важным образным средством и у Мясковского, и у Попова, и у Хренникова; нередко они вводят рокот литавр как средство, динамизирующее репризу или в экспозиционном вариационном цикле, также с целью создания ощущения настороженности и тревоги. В то же время лаконичные ритмические реплики ударных искусно исполь-

зуются Хачатуряном, Хренниковым и другими в батальных, скерцозных эпизодах. В этом случае они акцентируют обычно короткие «батальные», драматические мотивы, обостряя и динамизируя атмосферу действия.

Кстати заметим, что именно А. Хачатурян и отчасти В. Мурадели внесли в «военный» цикл во многом новую трактовку скерцо. Оно уже не имеет функций отстраняющего интермеццо подобно даже Седьмой симфонии Шостаковича, оно и не носит обличия «злого» скерцо — портрета врага (типа скерцо Восьмой симфонии) или зловещего вихря. Своеобразие скерцо «военных» симфоний Хачатуряна и Мурадели в их *образной двуликости*: с одной стороны, это — типичные воинственные народные танцы[29], как бы выплескивающие энергию народа, готового к сопротивлению; с другой же стороны, опосредованно (порой это намеренно подчеркнуто и усилено авторами) бурная энергия танца как бы модифицируется в энергию, ритмы боя, сквозь которые порой проступает и образ врага, обличаемого автором.

В какой-то мере близкий к этому прием мы встречаем в финале симфонии Хренникова: имеется в виду маршевое движение сказочно-фантастических образов средней части. Конечно, в смысле образной насыщенности изящная процессия причудливых театральных масок представляет нечто иное, чем, например, зловещее аллегорическое шествие в стиле Гойи, которое мы слышим в Восьмой симфонии Д. Шостаковича; и все же замысел Хренникова, как уже упоминалось, видимо, имел своей целью создать образный, смысловой контраст к «реальному» победоносному маршу советских патриотов, образно воплощенному в крайних частях финала.

Важнейшим жанровым обобщением «военного» симфонического цикла является медленное движение пассакальи. Трудно утверждать, что и А. Хачатурян в своем Andante sostenuto, и Г. Попов в Largo, и В. Мурадели имели в виду сознательное (разумеется, опосредованное) использование старинного полифонического жанра. Вполне возможно, что у Хачатуряна и Мурадели, как уже упоминалось, облик лирических реквиемов родился из практики народного музицирования в быту народов Кавказа. Но факт остается фактом: вариационно-куплетное развитие печальной мелодии на фоне пульсирующего маршевого остинато становится излюбленной формой медленных частей циклов их «военных» симфоний. У каждого из этих авторов есть свои индивидуальные приемы в создании лирической экспрессии, горестного монолога на фоне траурного движения, но пристрастие именно к этой форме все же знаменательно! Она совмещает в себе истинно народную, жанровую почвенность и в то же время емкость, необхо-

---

[29] Ведь в быту славянских народов воинственных танцев по существу никогда не было.

димую для активного введения современных приемов интонационного мышления: остинатности движения, терпких политональных наложений [30], экспрессивных динамических «вилок» и т. д.

Очень выразительным приемом, часто возникающим именно в движении пассакальи, но нередко и в послекульминационных зонах, служит введение сольных речитативов. Его мы неоднократно встречали в симфониях Шостаковича, причем чаще всего в виде ламентаций деревянных духовых. Но, скажем, в пассакальном движении симфонии Г. Попова мы слышим речитацию и «шостаковического» фагота и высокой виолончели [31]. Образный смысл подобных скорбных речитативов, более традиционных у Попова (кантилена) и более «речевых» — у Шостаковича, заключается как в создании контраста к доминирующей остинатной размеренной поступи, так и в динамизации образа с помощью экспрессии речевых интонаций, имитации трепетной человеческой речи.

«Военные» симфонии особенно раннего периода часто имеют начало, подобное Седьмой симфонии Шостаковича: образы мирной жизни, взрываемые внезапными сигналами нашествия — резкой сменой образности; подобная завязка драматического действия встречается и во Второй симфонии Г. Попова, и Двадцать второй симфонии Мясковского, отчасти и в Пятой симфонии С. Прокофьева, и в Первой симфонии Баланчивадзе.

Но осуществление этой конфликтной завязки различно: если в вариационном цикле Шостаковича мы как бы наблюдаем звуковую «панораму вторжения» — с конкретным ощущением реальных явлений — постепенного приближения вражеской рати с лязгом ее танковых колонн, криками жертв и другими зловещими спутниками нашествия, то в конце второй части симфонии Г. Попова идея вторжения воплощается совершенно иными, гораздо более обобщенными средствами; веселое плясовое движение, словно неожиданно наталкивается на препятствие (резкая смена фактуры, тембров, «обыгрывание» увеличенного трезвучия и т. д.) и замирает. Следующая же часть цикла — Largo вводит нас уже в иную, трагедийную образность [32] — т. е. сразу же возникает как бы *результат* свершившегося.

---

[30] Даже у Т. Хренникова, композитора, весьма далекого от политонального мышления, в кульминации медленной части мы встречаем элементы политональности, возникающие из наложения на доминантовый органный пункт ля минора патетического фа-мажорного нисходящего звукоряда.

[31] Инструментальные речитативы, в частности, высоких виолончелей, как известно, встречались и в симфониях романтиков и в опере, например, «Отелло» Верди или «Пиковой даме» Чайковского.

[32] Примерно то же в заключении экспозиции скерцо Пятой симфонии Прокофьева — веселая тема в увеличении у двух низких фаготов «застревает» и настойчиво пульсирует на резком ладово-неустойчивом звуке.

Разумеется, в первом случае действие музыкальных образов более экспрессивно, последовательно-сюжетное «наступление» злых образов вызывает у слушателя эмоциональную непосредственность реакции как от переживания событий самой действительности; в симфонии же Попова нет этого многообразного и непосредственного воздействия, нет *подобия* событий, а поэтому здесь нет и столь сильного эмоционального эффекта *переживания* их слушателем. Видимо, более отвлеченное, обобщенно-образное решение этой задачи требовало особенно щедрого таланта творца.

Другой пример: финалы симфоний часто содержат идею сплочения сил для отпора врагу и победы. Во многих случаях (Вторая Хренникова, Двадцать вторая Мясковского, Вторая Мурадели и др.) она воплощается в мощном песенном марше положительных сил, в гимне борьбы и грядущей победы. Подобная форма была, как видно, подсказана композиторам реальным бытом предвоенного периода и первого периода войны. Но наряду с таким, часто несколько поверхностным и внешним решением, идея сплочения сил находила также и иное, более обобщенное *образное* решение, путем использования полифонических средств, например, в форме двойной фуги, построенной на наиболее активных позитивных темах цикла; «массирование» волевых интонаций в полифонических формах образно воплощало идею собирания, концентрации сил родной страны. В фуге финала Двадцать четвертой симфонии Н. Мясковского этот прием был подчинен и принципу совмещения функций: возвращение побочной партии первой части играло двоякую роль — полифонического объединения с темой финала и тем самым укрупнения наиболее активных «позитивных» интонаций всего цикла, и в то же время — синтетической репризы всего цикла [33]. Еще яснее это совмещение содержательных и конструктивных функций демонстрирует финал симфонии Попова: несколько переинтонированная, основная тема «Запева» — Родины обнаруживается вновь также в фуге финала. Она звучит здесь менее лирично, более импозантно, по-волевому. Непосредственно перед гимнической кодой, когда тема проводится в мощном звучании, стреттно, одновременно в обычном и ритмически увеличенном изложениях, она как бы олицетворяет мощь поднявшейся и ощетинившейся оружием страны. В то же время возвращение темы «Запева» является убедительной динамической репризой всего цикла.

Синтетичность финалов свойственна почти всем циклам, причем интонационный синтез достигается в них и путем наплывов

---

[33] Разумеется, это никак не означает, что финалы с преобладанием гомофонной фактуры вообще не могут быть художественно полноценными; весь вопрос в мастерстве интонационной драматургии!

злых образов в интонационной атмосфере победы (Двадцать вторая симфония Мясковского, Вторая симфония Попова, Шестая Прокофьева), и в результате совмещения (наложения) победных тем финала, тем борьбы и темы Родины первой части (Пятая Прокофьева, Вторая Попова, Седьмая Шостаковича, Вторая Хачатуряна). Возвращение в конце цикла интонационного образа первой части определяется в некоторых случаях «сквозной», лейтмотивной ролью центрального образа, который мелькает фактически во всех его частях (вторая побочная первой части в Двадцать четвертой симфонии Мясковского, сигнальные интонации связующей темы первой части его же Двадцать второй симфонии, тема «Запева» во Второй Попова и др.).

Тема — лейтмотив симфонии интонационно цементирует цикл, а главное — акцентирует, «доказывает» его главную авторскую идею. Если, скажем, в Пятой Прокофьева и Второй Попова таким ведущим и сквозным образом оказывается тема Родины, то в Восьмой Шостаковича им становится экспрессивная тема вступления, переинтонированная как авторский страстный призыв, обращение к людям всего мира; если в Двадцать второй Мясковского сквозными в цикле стали интонации тревожных сигналов, ассоциирующиеся с известными, немного «скрябинскими» призывными образами его же Шестой симфонии, то в Двадцать четвертой симфонии неоднократно возникающей темой цикла оказывается распевно-лирическая и в то же время энергичная тема второй побочной партии. Именно она сочетается в финальной двойной фуге со столь же активной темой заключения цикла. Наконец, во Второй симфонии Хачатуряна сквозным образом цикла, как известно, оказывается мотив народного бедствия, воплощенный в разно окрашиваемом звоне колокола... И мастерство композитора, с которым он модифицирует лейтмотив[34], формируя образ-процесс, во многом определяет эстетическую ценность его цикла.

Как уже говорилось, облик создаваемых «военных» циклов менялся в зависимости от времени их появления: вначале (Седьмая Шостаковича, Двадцать вторая Мясковского) в нем подчеркивалась как главная идея внезапного нарушения мирной советской жизни — идея вторжения, гнев советских людей, их борьба и уверенность в скорой победе. Позже в Восьмой симфонии Шостаковича, Двадцать четвертой Мясковского, Второй Хачатуряна и др. — неизмеримо сильнее, активнее, экспрессивнее акцентировались идея скорби, тяжести войны, образы израненной Родины, народного бедствия; облик симфоний становился более ли-

---

[34] Сравним, например, эпизоды в начале первой части, где «обнажается» набат, стимулирующий драматическое развитие темы главной партии, и в середине скерцо, когда тот же мотив, вплетаясь в лирический монолог, становится кульминацией его мелодической линии.

ричным, с авторскими отступлениями и призывами, с гораздо более обличительными и прямолинейно выраженными оптимистическими заключениями циклов.

Но и в симфониях более позднего времени встречаются, как мы уже отмечали, схематичные в своей помпезной одноликости победно-праздничные финалы. Схематичность и упрощенность их творческих решений снижали эстетическую ценность циклов, а их общий «плакатный» колорит ограничивал эмоциональное воздействие на слушателя. Видимо, как и в иные исторические эпохи, проблема финала цикла и в этот период оставалась одной из самых трудных и сложных для композитора.

Рассмотренные циклы симфоний не внесли много нового и революционного в трактовку формы симфонии, в приемы и средства выразительности. Наиболее радикальной и интересной в этом смысле является Симфония с колоколом А. Хачатуряна, отчасти и симфония «Родина» Г. Попова. Большинство же авторов не изменяет обычному многочастному циклу (от трех до пяти частей) с наиболее конфликтной первой сонатной частью.

В таких симфониях обычно слишком обнажены «полагающиеся» швы между отдельными разделами сонатного Allegro, традиционна и схематичная «регулярность» появления тем, их характер (например, стандартные суровые унисоны тем вступления); репризы чаще всего старательно воспроизводят все элементы экспозиции. В симфониях Мясковского порой дает о себе знать скрябинский стиль тематизма, в произведениях Хренникова и Мурадели — знакомые приемы волнообразных накатов в разработке или обнаженная жанровость, «объективность» импозантных финалов à la Глазунов.

И все же тем более важны те *новые* приемы обогащения, расширения, обновления традиций, о которых уже шла речь ранее. Напомним хотя бы о жанрово контрастных лирических или танцевальных эпизодах, вклинивающихся в традиционное развитие сонатных Allegri в симфониях Хачатуряна, Хренникова, Мясковского, например, в предрепризных зонах или в послекульминационных эпизодах. Эти лирические отступления, эпизоды размышления, иногда как бы речевые монологи или диалоги очень показательны для общих тенденций современного симфонизма. Разумеется, воплощаются они по-разному: иногда более традиционно, иногда по-новому, с активным использованием динамики речи, экспрессии «нового распева» — развертывания мелодического ядра в различных продолжениях, с применением всех двенадцати ладовых звуков темперированной системы [35].

С этой точки зрения особенно любопытно камерное Andante con passione во второй части симфонии Хачатуряна или близкий

[35] Подобные приемы используются и на основе волнообразных подходов к кульминации в разработке.

к нему по характеру в Первой симфонии Баланчивадзе неожиданный — в окружении tutti — лирический наплыв с использованием контрастной звучности струнного квартета. Внезапное «переключение» на камерное лирическое звучание в процессе динамического, драматического развития невольно заставляет слушателя сконцентрировать свое внимание именно на этих тихих лирических наплывах — авторских отступлениях.

Нельзя, как уже говорилось выше, пройти мимо и очевидного стремления авторов к сквозному развитию цикла — сохраняя традиционную многочастность цикла, вводя порой новый принцип множественной «раскадровки» частей, — настойчиво искать сквозной объединяющий образ цикла или единый для всей симфонии принцип воплощения интонационного конфликта: подобные стремления также показательны для современных тенденций создания «единства множественности», единства монтажной контрастности всего цикла.

Часто мы встречали и характерный (хотя и не новый для симфонической образности) принцип развития «доказательства идеи» произведения путем раскрытия процесса последовательного *«мужания» лирического образа* в антагонистической интонационной атмосфере. Именно поэтому, видимо, и в «военных» симфониях продолжает играть большую формообразующую роль трехчастные схемы с контрастными серединами. Их наиболее типичная структура: экспозиция лирического образа, срединный «агрессивный» образ — как стимул развития и трансформации первого и патетическая реприза исходной, теперь «возмужавшей» лирической темы [36].

Противопоставление конфликтных сфер осуществляется и в иных планах, как в масштабе целого — и в интонационном конфликте всего цикла, так и в малом — многообразных вопросо-ответных, двучастных построениях типа двух предложений (грозным унисоны — жалобные лирические «ответы»), традиционность подобных приемов со времен еще маннгеймцев очевидна, тем не менее они еще остаются на творческом вооружении и, приняв иной, более современный интонационный облик, продолжают оставаться действенными образами конфликтного симфонизма.

Таковы некоторые предварительные замечания, касающиеся симфоний с «военной» образностью, созданных в годы Великой Отечественной войны в Советском Союзе. В заключении книги мы разовьем и дополним их с тем, чтобы проследить наиболее характерные тенденции в драматургии симфонизма нашего времени.

---

[36] Примерно такова же и трехфазная разработка первой части Шестой симфонии С. Прокофьева, построенная на стимулирующей роли срединной траурной темы в возникновении самого активного и драматического третьего раздела разработки.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

«Военные» симфонии А. Онеггера

Вторая (1941) и Третья (1945—1946) симфонии Артура Онеггера — крупнейшие произведения нашего времени; они рождены эпохой, завершившейся второй мировой войной. В западной музыкальной литературе, созданной в военные годы, это едва ли не самые значительные духовные памятники трагического лихолетья.

Онеггер не был в этом отношении одиноким: симфонические отклики на потрясения 40-х годов возникли в разных странах, у различных композиторов. В числе них и Пятая симфония Рой Гарриса и Ньюйоркская симфония Стравинского. Во многом и Концерт для оркестра Бартока и Двойной концерт Б. Мартину́. Не говоря уже о синтетических произведениях вроде суровых вокально-симфонических циклов итальянцев Г. Петрасси и Л. Ноно («Прерванная песня», «Герника»), «Беглеца из Варшавы» А. Шенберга или Военного реквиема Б. Бриттена и многих других сочинений — краткий рассказ о некоторых из них ждет нашего читателя впереди.

Все эти произведения, разумеется, очень разные — и по аспекту отражения темы и по своей объективной, общественной ценности. Среди них «военные» опусы крупнейшего французского композитора, как нам кажется, наиболее гуманистичны по своему содержанию и совершенны по воплощению. Они типичны для восприятия и решения этой темы представителями прогрессивной западной художественной интеллигенции.

Прежде чем перейти к анализу симфоний французского композитора необходимо хотя бы очень сжато напомнить читателю

о том, что им предшествовало, что вплетается в одну творческую онеггеровскую нить.

Путь Онеггера был не прост и на редкость продуктивен: им создано более двухсот произведений. Композитор поставил перед собой, кажется, все задачи своего времени. Нет ни одного жанра, мимо которого прошла бы его творческая фантазия. Он обращался к опере («Антигона», 1924—1927 гг.; «Орленок», 1935 г.), оратории («Царь Давид», 1921 г.; «Юдифь», 1926 г.; «Крики мира», 1930—1931 гг.; «Жанна д'Арк на костре», 1935 г.; «Пляски смерти», 1938 г. и «Николай из Флю», 1939 г.), оперетте (их три, из них наиболее популярная «Приключения короля Пазоля», 1930 г.), балетам (десять, в их числе «Скетинг Ринг», 1922 г.; «Подводная лодка», 1925 г.; «Песня песней», 1938 г.; «Шота Руставели», 1945 г. и др.), мелодраме, театральной, хоровой музыке.

Онеггер создал пять симфоний, симфонические программные произведения и симфонические сюиты (их одиннадцать, в числе них «Пасифик 231», 1923 г.; «Регби», 1928 г.), огромное число камерных, инструментальных и вокальных произведений; он был одним из пионеров и энтузиастов создания музыки для кинофильмов, их оформлено композитором около 40, а киноискусство, как известно, истинное детище нашего века.

В этом обилии и творческой пестроте сочинений, казалось бы, трудно установить какие-то закономерности, логику творческого развития. Но все же обратим внимание читателей на некоторые характерные творческие тенденции, они имеют прямое отношение к теме нашей книги.

А. Онеггер родился во Франции в семье швейцарского коммерсанта. В детстве и юности он испытал сильнейшее влияние церкви; родители его были истовыми протестантами, а общественное окружение на земле Жанны д'Арк преимущественно — католическим. С раннего детства его захватили образы Библии. Догматы христианской этики ощутимо окрасили мировоззрение композитора, придали определенное своеобразие его гуманизму. Эта линия прошла через весь творческий путь Онеггера, подчас довольно причудливо сочетаясь и объединяясь с другими идейно-художественными принципами, иными творческими увлечениями. Так, в 20-е годы «библейская» тематика больших ораториальных фресок («Царь Давид», написанная для народного спектакля, «Юдифь» и др.) довольно своеобразно уживается с урбанистическими тенденциями. Они возникли, как известно, в атмосфере монпарнасского ателье Леже, театра «Старой голубятни», на основе общих эстетических основ «Шестерки», принципов Э. Сати — Ж. Кокто. В этот первый период они в наибольшей степени объединяли молодых французов под бунтарским девизом «Да здравствует Петух! Долой старого Арлекина!», «Довольно облаков, туманов и аквариумов — нам нужна музыка земная,

музыка повседневности... Нам нужна ясность!» — провозглашал Кокто[1] в своем манифесте «Петух и Арлекин»; «Музыка должна быть такой будничной, как обои на стене...», — вторил ему Э. Сати.

Наряду с фарсом Д. Мийо «Бык на крыше» (на слова Ж. Кокто), его же балетами «Сотворение мира», «Голубой экспресс» урбанистические тенденции вызвали к жизни онеггеровские «Пасифик 231» и «Регби», балеты «Скетинг Ринг» и «Подводная лодка», «Halftime» Б. Мартину́ и другие сочинения.

Позднее, по мере все большего отчуждения Онеггера от платформы творческой группы, в его мировоззрении все сильнее проступают черты типичного индивидуалиста, гуманиста, встревоженного судьбами мира[2], слышится все более страстный протест против атмосферы капиталистического города, подавляющего человеческую личность. В тематической пестроте сочинений, созданных в 30-е годы и позднее, выделяется стержневая, наиболее рельефная, художественно убедительная магистраль: «Крики мира» (1931), «Жанна д'Арк на костре» (1935), «Пляска смерти» (1940). Она-то, эта новая «волна» ораториальных фресок третьего десятилетия, и подводит непосредственно к симфониям 40-х годов. Примечательна ее связь с первой группой библейских ораторий — тот же «крупный штрих», рассчитанный на широкого слушателя, те же фресковые приемы, та же библейская этика, теперь даже усиленная литературными образами поэта-неокатолика П. Клоделя. В общении с этим автором создавались и «Жанна д'Арк на костре», «Пляска смерти» и другие сочинения этих лет.

Но во второй группе нельзя не ощутить и иной атмосферы, сгущающейся порой до настоящей трагедийности, нельзя не почувствовать и явно усиливающихся экспрессивных средств воздействия на слушателя. В 30-е же годы показательна и еще одна веха в жизни и творчестве Онеггера — его сближение с кругами «Народного фронта» («Народная музыкальная федерация»). Она отражает и общие тенденции, типичные для всей прогрессивной французской художественной интеллигенции этих лет и его собственные настойчивые поиски моральной, этической «опоры» в жизни. Создание песен на слова Р. Роллана и П. Вайяна-Кутюрье, участие в коллективных работах, связанных с постановкой силами Народной музыкальной федерации пат-

---

[1] W. Tappolet. A. Honegger. Paris, 1951, p. 36; W. Tappolet. Arthur Honegger. Vie — Oeuvres. Neuchâtel, 1938.

[2] Характерна сама последовательность интереса к «мировым» проблемам: 1918 г. — «Притча об играх мира»; 1931 г. — «Крики мира»; 1942 г. — «Биения мира» (для радиоспектакля).

риотических и глубоко демократических спектаклей на открытом воздухе («14 июля» Р. Роллана, 1936 г.[3]; «Свобода», 1937 г.) — характерные творческие факты этого времени.

40-е годы, однако, еще более усиливают трагедийные элементы в мировоззрении и творчестве композитора, кристаллизуя их до открытого и последовательного пессимизма в финале его жизни. Этот процесс достаточно естественно вызывает и эволюцию художественных средств; на смену крупным ораториальным формам, конкретной сценической образности приходят более скромные, но концентрированные формы лирико-психологического «чистого» симфонизма. Менее чем в десять лет (1942—1951 гг.) Онеггер написал почти все свои симфонии. Круг их образов подчеркнуто близок друг к другу; лишь Четвертая симфония стоит, пожалуй, несколько в стороне.

Человек остро мыслящий, страдающий за людей, глубоко чувствующий окружающий мир, чаще всего холодный и враждебный ему, — такова центральная проблема неизменно трехчастных симфонических циклов Артура Онеггера. Эти тенденции к самоуглублению, рефлексии и раздумью по поводу того, что тебя окружает, протест композитора-одиночки против угнетающей его действительности, в известной мере, видимо, связаны и с потребностью высказать свои думы по поводу жизни, искусства, миссии художника и в литературных жанрах: все три по существу автобиографические книги-исповеди Онеггера[4] были созданы им примерно в те же годы, заключающие четвертое десятилетие нашего века.

Идейно-тематическая эволюция творчества Онеггера тесно связана и с развитием различных типов его художественной образности.

Так, урбанистические произведения вроде «Пасифика» или «Регби» вызвали творческий интерес композитора к острым ритмам, угловатым, неожиданным модуляционным сдвигам, жестким полиналожениям. Сам композитор признается, что он искал в этих произведениях специфические музыкальные средства для воплощения прогрессирующих динамических ускорений, спортивных атак и контратак, ритмов и цветов, наблюдаемых им на спортивном стадионе «Колумб»[5]. «Я чувствую привлека-

---

[3] Онеггер написал для коллективного действия оркестровую картину «Взятие Бастилии». Весьма показательно для демократических симпатий этих лет и письмо композитора, в котором он пишет с большим сожалением о том, что не сможет принять участие в конференции в защиту мира.

[4] «Incantations aux fossiles» (Lausanne, 1949); «Je suis compositeur» (Paris, 1951); «Nachlang» (Zürich, 1957).

[5] А. Онеггер в юности был хорошим спортсменом — занимался теннисом, играл в футбол, регби и т. д. Любопытно, что примерно в те же годы Сабанеев справедливо заметил и о музыке молодого Прокофьева: «В ней есть что-то спортивное».

тельность в ритмах диких, грубых, беспорядочных»[6], — признается автор «Регби». Именно в этих произведениях с помощью хорошо изученных опусов Э. Сати, И. Стравинского, Д. Мийо Онеггер создает новые темы — синкопированные, угловатые, с использованием острых, неожиданных интервалов. Именно в «Пасифике» — этом своеобразном «Симфоническом движении» рождаются эффекты ритмических ускорений и замедлений (переход от шестнадцатых через триоли в восьмые, четверти, половинные, целые ноты и в обратной последовательности), фонические комплексы («переезд через мост»). Именно в этих произведениях Онеггер отдал наибольшую дань современной моде — конструктивистским тенденциям.

И вместе с тем даже в этих сочинениях композитор не порывает связей с традициями. «Я искал в «Пасифике», — писал автор, — не подражания шуму локомотива, но передачи через музыкальную конструкцию и зрительного впечатления и физического наслаждения движением»[7]. Чтобы передать эти новые ощущения человека нашего времени, Онеггер не только нашел новые выразительные средства, но и воспользовался своеобразной, существенно обновленной им формой баховского фигурированного хорала с густой тканью контрапунктов.

То же стремление — заключить новые звучания в организующую их форму — композитор демонстрирует и в «Регби», представляющим очевидное варьированное рондообразное построение.

Стремление сочетать поиски нового с использованием традиций еще нагляднее в параллельной — ораториальной линии. Здесь, несмотря на многие находки (ощущение пространства раскинувшегося военного лагеря, переданные через сигналы перекликающихся труб, «обличительный» агрессивный марш филистимлян в «Царе Давиде» и др.), элементы неоклассицизма, Онеггер следует традициям великих немецких корифеев первой половины XVIII в.

Как видно, цюрихские музыкальные традиции, тесно связанные с немецким романтизмом, также оказали влияние на творчество Онеггера. Склонность его мышления к музыкальной архитектонике, крупно-фресковой симфонической форме обусловлена именно этими влияниями. В то же время тяготение к театральности, действию больше определялись духом романской культуры.

Такое сочетание не раз заставляло композитора более осторожно и трезво относиться к тому, что приводило в неизменный восторг его темпераментных собратьев по группе. В годы антиромантического и антиимпрессионистического «перевооружения» французской музыки, когда усилиями Сати, Кокто и других

---

6 M. Landowski. Honegger. Paris, 1957, p. 67.
7 «Dissonance», 1929, avril.

последовательно третировались по существу все традиции, лишь Онеггер (и отчасти Дюрей) выступали против своих товарищей. Так случилось, в частности, и при безоговорочном осуждении ими постановок опер Вагнера в парижской «Гранд-опера» и при их анархических попытках ниспровергнуть авторитет своих ближайших предшественников — М. Равеля и К. Дебюсси. В своем движении вперед, в своих поисках нового Онеггер предпочитал, как говорил он сам, «открывать дверь, а не вышибать ее». Этим он подчас даже злил своих коллег и особенно Ж. Кокто, который не терпел в те годы никакого «порядка» и искал в искусстве урбанистических сенсаций.

Как уже упоминалось, оратории 30-х годов наиболее близки к интересующей нас теме. В 1930—1935 гг., задолго до трагических событий в самой Франции, но уже ощущая зловещий фашистский «ветерок», подувший в Европе, Онеггер создал два произведения, удивительно прозорливых в отношении будущего. То были оратории «Крики мира» и «Жанна д'Арк на костре» — во многом примечательные сочинения! В их содержании и художественной форме сочетается старое и новое. Внешне, казалось бы, это были те же крупные музыкальные фрески, рассчитанные на широкого слушателя, что создавались им в 20-е годы — те же рельефные крупные образы, то же сочетание звучания групп и tutti. Но сдвиги все же произошли и довольно существенные.

Само обращение в первой оратории композитора и его либреттиста Рене Бизе к сюжету более чем вековой давности примечательно. Что же привлекло их в образах поэмы «Гимна одиночества» Дж. Китса, положенной в основу оратории «Крики мира»? Человек и не понимающее его общество — такова идея поэмы молодого английского романтика. Хотя либретто было сделано лишь «по мотивам» Китса, его идея противопоставления героя и общества, поисков разочарованным героем утешения и забвения в мире природы в общем целиком сохранилась в оратории Бизе—Онеггера; пожалуй, лишь в стремлении авторов приблизить ее к современности идея Китса оказалась более обостренной и драматичной. «Бунт одиночки против толпы, которая его сокрушает — сюжет достаточно современный» [8], — замечает Онеггер по поводу идеи оратории.

Крайние части произведения противопоставлены средним. В первой и четвертой воплощена тема — человек и город. Особенно в финале поистине обличительные краски окрашивают протест автора против города-спрута, «заводских роботов», против «династии машин», подавляющих человека своим шумом и грохотом, огрубляющих и опустошающих его душу. «Крик об

---

[8] M. Landowski. Honegger, p. 107.

освобождении» — кульминация всего произведения — остается без ответа...

В средних частях — контрастные картины природы, горные, морские пейзажи (вторая часть), пестрые образы далеких и красочных экзотических городов и стран (третья часть). Солисты, чередуясь, поют молитву, она сменяется трогательными речитативами.

Так из певца урбанизма Онеггер становится его обличителем. Впервые именно в этой оратории прозвучали экспрессивные, тревожные голоса человека, столкнувшегося с страшным миром капиталистической «цивилизации», холодной и безжалостной. Природа и религия — вот оазисы житейской пустыни, вот, что человек призван противопоставить его жестокому окружению. Эта идея, очевидно, связана и с христианской моралью, типичной для Онеггера, и с традиционными руссоистскими увлечениями французской интеллигенции.

В 1935 г. по заказу известной танцовщицы и трагической актрисы «Гранд-опера» Иды Рубинштейн, стимулировавшей рождение многих произведений И. Стравинского, Д. Мийо, знаменитого «Болеро» М. Равеля, Онеггер написал «Жанну Д'Арк» — одно из самых лучших и сильных своих произведений (с говорящими и поющими голосами). Участие в нем маститого католического поэта П. Клоделя в качестве либреттиста заметно усилило мотивы религиозной морали. Об этом свидетельствует прежде всего основной замысел оратории, задуманной в стиле средневековой мистерии [9]. Патриотический и глубоко человечный образ Жанны представлен в окружении двух антагонистических сил — лучезарных посланцев Неба и мрачных, злых голосов Земли. После страшной сцены суда, который вершат над Жанной люди в обличье зверей (судья — свинья, писарь — осел, заседатели — бараны), после не менее обличительно-аллегоричной сцены игры в карты четырех королей (их величеств Алчности, Скупости, Коварства, Смерти), в которой ставка — жизнь Жанны и после экспрессивной сцены принуждения ее подписать признание в мнимом колдовстве, Жанна уже в огне разрывает свои цепи, словно «возрождаясь» из пламени, как феникс из пепла. И хор поет: «Есть радость, которая всех ярче. Есть бог, который всех величественнее...» И далее: «Нет больше любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь».

Такова мораль этого сочинения. Достаточно резкая католическая окраска все же не помешала оратории стать в военные годы истинной «пьесой Сопротивления». Национально-освободитель-

---

[9] Предполагалось, что после парижской премьеры (оратория впервые была исполнена в Базеле в 1938 г., затем в Орлеане в 1939 г.) спектакль в портативном оформлении должен был быть «прокатан» по городам Франции.

ный пафос «Жанны д'Арк», патриотический, мужественный облик героини, обличение всяких «человеческих мерзостей», насилия и глумления, — все это принесло огромный успех произведению, а порой вызывало и подлинные патриотические демонстрации. Так случилось, например, в «Гранд-опера» во времена немецкой оккупации.

И в этом произведении, в его идеальных образах Онеггер сливает религиозное начало с миром природы. Здесь впервые рождается в его творчестве идея светлой надежды, воплощенной в образе поющей птицы. Голос одного из посланцев небес — Маргариты сливается в 9-й сцене оратории («Меч Жанны») с щебетаньем соловья. Эта тема надежды, переданная в «птичьем» флейтовом наигрыше, звучит и позднее, в частности, во время рассказа Жанны. Его радостные, светлые звуки намеренно резко контрастируют с воем собаки, возникающим также не один раз в эпизодах обличения «человеческой мерзости».

Перед сожжением в момент последнего воспоминания Жанны о самом светлом в ее жизни — детстве в родной деревне — пение соловья сливается с нежным напевом «тримазо» — французской народной песни о майской королеве. Ласковым щебетаньем заканчивается и просветленный финал оратории; подобно солнечному лучу, светлая тема будущего прорезает всю мрачную атмосферу действия.

Партитура «Жанны д'Арк» многопланова, но на редкость экономна: музыкальные характеристики лаконичны и в то же время предельно броски и выразительны. Особенно впечатляет в этом отношении соединение музыкальных средств и чтения, говорящих и поющих голосов (в оратории действует 11 певцов и 15 драматических актеров — в самых различных сочетаниях). Уже в прологе хор и краткие оркестровые характеристики воссоздают мрачную картину расчлененной и порабощенной французской земли, слышится призыв людей спасти их «от волчьих зубов, от мести диких львов...», «от мрака, в который погружена пустая земля, разделенная на двое...» Несколько раз, как бы прерывая хор, звучит голос чтеца: «Была девочка по имени Жанна»; в конце пролога тот же голос возглашает: «Была молодая женщина по имени Жанна». Так создается ощущение эмоциональной атмосферы, в которой росла и мужала будущая героиня, морально подготавливая себя к будущему подвигу.

Онеггер многообразно использует и ритмодекламацию. Ритмическое parlando, сопровождаемое аскетичными оркестровыми репликами, иногда лишь лаконичными «кинжальными» аккордами, особенно эффективно используется для голосов земли, скандирующих: «Ведьма!», «Еретичка!», «Смерть!», например, во втором эпизоде «С книгой», в котором святой Доминик рассказывает о сожжении Жанны. Тот же прием — с ярмарочными трубами, хохотом хора и почти фокстротным ритмом смело вводится и

в момент аллегорического представления членов звериного суда. Ажиотаж игры, подобно сцене рулетки в «Игроке» Прокофьева, а также и балету «Игра в карты» И. Стравинского[10] нарастает к третьей партии, особенно в динамичных пассажах всех групп оркестра. Сатирическая картина сменяется эпизодом явления посланцев неба Маргариты и Катерины, звучащим под имитацию колокольного звона (по инструментовке близкой к Стравинскому — с использованием двух роялей). Колокольная музыка, хор детей, наигрыши флейт и высоких скрипок — таков круг музыкальных положительных образов[11]. Подчеркнуто проста своей мелодичностью (особенно в интонационной атмосфере музыки пламени, сжигающего Жанну) нежная, взволнованная фраза хора «Нет большей радости. . .».

В «Жанне д'Арк» Онеггер демонстрирует смелость смешения жанров и средств. Действие, развивающееся в одиннадцати эпизодах, не всегда строго последовательное, сочетается с рассказом, драма с мистерией, ода с фарсом, лирические вокальные сцены — с грубоватыми крестьянскими сценическими диалогами. Здесь мы слышим стилизацию придворных танцев, королевский марш XVIII в. и джазовые ритмы, военные сигналы и нежную музыку челесты. Только особая одаренность и опыт позволили композитору объединить все эти элементы по-шекспировски воедино и, кроме того, в лучших сценах достигнуть подлинной народности звучания музыки. Композитор мечтал об исполнении оратории на городских площадях перед большими массами слушателей.

Уже с момента окончания «Жанны» Онеггер обдумывал новую ораторию — «Пляска смерти». И здесь ему пришел на помощь маститый католический соавтор — П. Клодель. Отдавая композитору сценарий, созданный по знаменитым базельским фрескам Г. Гольбейна, Клодель сказал: «Все начинается с удара грома. . .» Это грозовое начало оратории, которое Онеггер воплотил и в музыке, как мы убедимся, также имеет непосредственное отношение к будущему — к Третьей «Литургической» симфонии. Да и сама оратория явилась откликом на события, непосредственно предшествовавшие началу войны.

В «Пляске смерти» перед зрителем-слушателем проходит галерея средневековых образов — король, папа, рыцари. Бог повел автора на равнину, усеянную костями мертвых, оживил их, и они начали свой зловещий танец. . . Все они отягощены монументальными доспехами, часто «дублированы» своими же легкими двойниками — скелетами. Снова разыгрывается драма жизни

---

[10] Этот балет создавался почти одновременно с ораторией. В обоих случаях действуют «очеловеченные» карты.

[11] Обращает на себя внимание почти цитатное использование французских народных песен.

в ее многоплановых сменах, опять звучат экспрессивные диалоги и проникновенные суровые lamento, раздаются человеческие рыдания. Разнообразен и интонационный материал оратории — наивная детская «На мосту в Авиньоне», суровый хорал «Dies irae», озорная «Карманьола» [12]. Огромна роль чтеца: и выкрики, и шепот, и ритмизованная речь. И вновь в заключительной сцене длинный сопрановый вокализ возвещает зарю надежды...

«Пляска смерти» все же заметно уступает жизненности и человечности оратории о героине французского народа. Кроме того, здесь клоделевский мистицизм, как видно, больше ограничивал музыкальное мышление композитора. Но отдельные приемы музыкальной драматургии все же очень типичны для него. В оратории по Гольбейну, например, в картине народного бедствия вновь сочетаются патетическая декламация чтеца и драматические возгласы хора, корифеев и оркестра.

В те же годы (1940—1941 гг.) Онеггер положил на музыку три псалма в обработке того же П. Клоделя.

Но именно в эти годы, как уже было сказано, на смену крупным ораториальным фрескам властно приходит новый жанр. Формально он не был новым — в 1931 г. композитор сочинил уже свою Первую симфонию. Но то был прямой «юбилейный» заказ к пятидесятилетию Бостонского оркестра. Он выполнил его по инициативе С. Кусевицкого наряду с И. Стравинским, С. Прокофьевым, П. Хиндемитом, Д. Мийо и другими известными композиторами. С будущим эту симфонию связывает лишь некоторая общность построения тем с типично онеггеровскими акцентированными нотами, призывными сигналами засурдиненных труб.

Симфонии 40-х годов завязаны в один образный «узелок». И идейно и по своим художественным средствам они очень близки друг к другу. Лишь Четвертая своей камерностью, «деликатностью», пасторальностью швейцарского колорита выглядит в этом цикле как интерлюдия.

Военные годы заметно усилили субъективистские тенденции в творчестве Онеггера. И в этом смысле преобладание в последнем десятилетии жизни жанра симфонии-исповеди, симфонии-дневника в известной мере показательно. Разумеется, если бы мысли, занесенные в эти симфонические дневники, были бы плодом только субъективистских рефлексий, если бы это были только дневники для одного или двоих, они никогда не могли бы занять того значительного места, которое отвела им история культуры. То были дневники композитора-гуманиста, человека с большим и чутким сердцем. Они отражали типизированные

---

[12] Как известно, эту же контрастную пару образов — «Dies irae» и Карманьолу (вместе с «Ça ira») ввел в финале своей Шестой симфонии и Н. Мясковский.

переживания многих и многих представителей прогрессивной западной интеллигенции в те тяжелые годы. Поэтому они остаются и, видимо, надолго останутся документами высокой гражданственности, огромной общественной значимости.

•

«Симфонические произведения мне доставляют много мучений: они нуждаются в усиленных предварительных размышлениях. Наоборот, то, что я подготовляю на основе литературных или зрительных образов осуществляется значительно скорее». Так признавался сам автор, говоря об особенностях жанров. Он сравнивает симфонию с романом, в котором «персонажами» являются темы. «После первого знакомства с ними мы следим за их судьбой, углубляемся в их психологию. Они все время представляются нам в своем неповторимо своеобразном облике. Одни из них возбуждают у нас симпатию, другие внушают отвращение. Они противостоят друг другу, либо сближаются, испытывают взаимную любовь, объединяются или вступают в борьбу между собой. Но если это предпочтительнее, я обращусь за примерами к архитектуре. Представьте себе здание, за постройку которого Вы только принялись: первоначально лишь смутно угадываются контуры общей планировки, но с течением времени конструкция предстает перед вашим мысленным взором все более определенно» [13].

К сочинению симфоний композитор готовил себя обычно задолго: «Я, как паровая машина, нуждаюсь в топке, мне нужно продолжительное время, чтобы подготовить себя к большой настоящей работе», — писал композитор в период сочинения Второй симфонии. Настоящая работа над этим произведением началась, видимо, еще задолго до того формального момента, когда Пауль Захер заказал ему Вторую симфонию: композитором были набросаны темы, эскизы. Годы же непосредственного их сочинения — 1940—1941 — были эпохой больших испытаний, прозорливо предсказанных им в «Криках мира», еще за десять лет до военного времени. Некоторые ближайшие друзья композитора (М. Обер, Ален) погибли, Д. Мийо с трудом добрался до Америки, Ибер — преследуется вишистами. Чтобы доказать свое «арийство», Онеггер вынужден мобилизовать генеалогические материалы своего цюрихского рода четырехвековой давности.

Композитор живет в эту жестокую зиму 1940—1941 г. на третьем этаже старого парижского дома на бульваре Клиши. Он проводит много часов в своем рабочем кабинете, за закрытой

---

[13] А. Онеггер. Я — композитор. М., «Музгиз», 1963, стр. 87—88.

дверью, с выключенным телефоном, кутаясь и замерзая: не было топлива, чтобы разжечь огонь в камине.

Эти ощущения, испытанные композитором в тяжелую годину войны в сочетании с общественной атмосферой оккупированной Франции, горькими чувствами страха и подавленности, свойственными в те годы фашистского ненастья широким слоям французской интеллигенции, и отражены во Второй симфонии А. Онеггера.

«Как я слышал, — замечает сам автор, — это производит впечатление довольно мрачной вещи, местами она мне кажется даже немного безнадежной» [14].

Симфония была закончена им в октябре 1941 г. и впервые исполнена в январе следующего года в Цюрихе под управлением инициатора ее рождения — П. Захера.

•

Вторая симфония написана для одних струнных инструментов и только в конце финала ad libitum введена труба соло. Вся «нагрузка» конфликтной драматургии произведения ложится на одну струнную группу.

Симфонический цикл, как и обычно для Онеггера, состоит из трех частей: Allegro, Adagio mesto, Vivace non troppo.

Таким образом, в симфонии сохраняется принцип цикла кругового, спирального движения — возвращение через контрастную медленную часть к быстрому движению в финале. Разумеется, дело не только в последовательности движений: главное в образной логике, появлении в финале образов первой части, на новом качественном этапе развития, в ином образном контексте. Это и дало основание автору в самом конце цикла ввести в музыкальное действие симфонии абсолютно новый, «результативный» образ — нарочито простую мелодию хорала, интонируемую трубой ad libitum. Финальный «трубный» эффект в симфонии для струнных оказался глубоко оправданным, особенно если учесть, что введен он в атмосфере общего звукового просветления. В нем утверждается и основная идея всего произведения, всего цикла в целом.

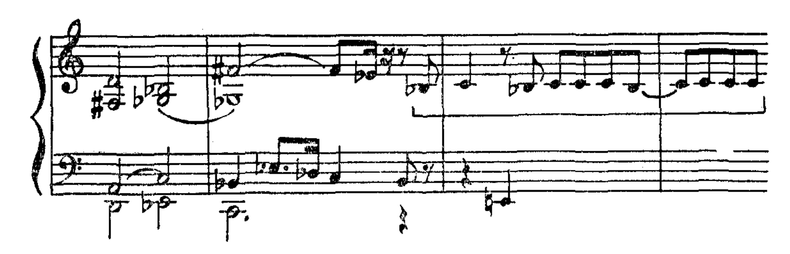
Однако обратимся к симфонии и проследим этапы ее развития.

Первая часть начинается небольшим вступлением (Molto moderato). В нем обращают на себя внимание три элемента: первый из них — суровые аккорды низких струнных на белых нотах. Немного напоминая романтическую интонацию «вопроса» (типа

---

[14] W. Tappolet. A. Honegger, p. 200.

«Прелюдов» Листа), они вводят слушателя в атмосферу мрачного размышления:



Один из средних голосов аккордов (первые виолончели) рождает миниатюрную каденцию — добавление (см. приведенный пример). При повторении «белых» аккордов из них вырастает уже целая горестная фраза скрипок, несколько напоминающая аналогичный образ во вступлении Шестой симфонии Чайковского с экспрессивным повторением вершинных звуков и постепенным катастрофическим падением:



Второй элемент вступления — едва ли не наиболее важный — остинатная линия альта соло с репетицией основного тонического звука *до* и постоянным возвращением к нему (см. первый пример). Драматургическая роль альтового остинато очевидна: оно создает ощущение назойливости, тревоги, как червь, подтачивающий сознание.

Если тональностью этих «пластов» вступления можно условно считать до минор, то с появлением его третьего элемента возникает ощущение политональности: аккорды скрипок, все более усиливающие свое значение к концу вступления, представляют бифункциональный комплекс доминанты (терцквартаккорд) [15] и субдоминанты (трезвучие II пониженной ступени) к будущему ладу. Усиление доминантовости (к тональности главной партии) ощущается и за счет баса — у виолончели и контрабасов появляются звуки *ля*, *до-диез* и *соль*.

Таким образом, главная драматургическая функция вступления — ввести во внутренний мир героя симфонии, создать атмосферу невеселого раздумья, гнетущих мыслей, подтачивающих его сознание.

---

[15] Основной доминантовый звук *ля* дополнительно возникает в альтовом остинато.

Мы упомянули раньше, что до минор можно считать лишь условной тональностью вступления. Уже по началу произведения для слушателя становится ясным, что его автор, «идя в ногу» с веком, ощущает ладотональную сферу как сложную двенадцатизвуковую диатонику, т. е. как лад, в который входят по существу все звуки темперированного строя (возникающие главным образом в результате «скрещивания» различных натуральных ладов). Это становится особенно ясным в изложении главной партии, в которой ре минор трактуется как полный комплекс двенадцатизвуковой диатоники [16], полиладово. Поэтому, скажем, уже в экспозиции тоническое трезвучие мы слышим и как минорное, и как мажорное, и как уменьшенное и т. д.

Изложение основной темы Allegro, особенно в начале, фактурно довольно резко контрастирует вступлению: подчеркнутое одноголосие — грозные, суровые, аскетичные унисоны. Перед нами возникает образ той злой, агрессивной силы, которая повергла героя в угнетенное состояние духа. Интересно, что суровые унисоны главной темы чем-то сродни теме приставов из «Бориса Годунова» Мусоргского:



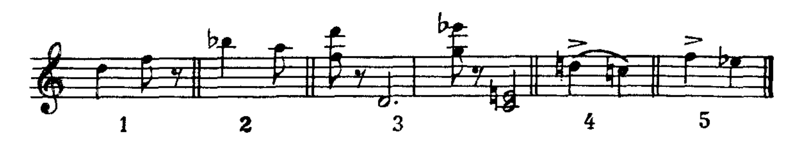
Общие черты, создающие образ угрожающей силы, достаточно очевидны; важно подчеркнуть, однако, своеобразие второй половины главной темы: поднявшись до вершины, в обратном, нисходящем движении тема уже утрачивает непрерывное единство упругой линии и снижается паузированной, извилистой, акцентированной поступью. Эта особенность становится очевидной при втором проведении той же темы, когда заданное в ее первом проведении раскрывается теперь еще нагляднее и выпуклее:



[16] Процесс последовательной хроматизации лада естественно привел к этой сложной диатонике, в которой функциональное значение всех звуков, разумеется, все же остается неравноценным.

Подъем здесь более энергичен, выше вершина, плотнее, насыщеннее звук (звучание удвоено), вторая половина также более рельефно раскрыла свою сущность: движение словно приобрело конвульсивный характер, хотя линия падения удлинилась, но в ней прибавились паузы, чистая кварта заменена увеличенной, возникла синкопа. В таком виде рисунок нисходящей линии будет иметь прямое отношение к теме третьей части цикла.

В дальнейшем своем развитии тема главной партии, сохраняя общие контуры, постоянно меняет свое обличье. Особенно показательна в этом отношении «верхушка» темы: в каждом проведении она иная:



Если же учесть, что в условиях необычайно расширенного звукового состава лада композитор каждый раз меняет и арпеджированный подход к вершине, строя его то на уменьшенном, то на увеличенном трезвучиях, двухквартовом тетрахорде и т. д., станет очевидной отменная «хамелеонность» этой злой темы, словно изощряющейся в своей «осаде» сознания героя симфонии.

К этому остается добавить, что в изложении агрессивной темы большую драматургическую роль играет жанровый фактор — поступь быстрого марша, столь характерная для создания аналогичных агрессивных образов во многих драматических симфониях нашего времени.

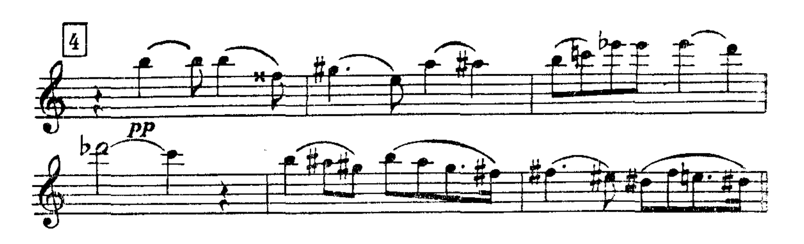
Экспозиция первой темы довольно неожиданно переходит в связующее построение. Оно состоит из двух элементов: лирических фраз у скрипок и виолончелей (опять голос страдающего героя) и лаконичный триольный мотив, возникающий в связующем построении (скрипки, позднее виолончели):



Триольный мотив очень важен для будущего развития: он, как пружина, будет «завихрять» драматическое движение. Так часто поступал великий Бетховен, особенно в разработках (Третья, Седьмая симфонии), и Онеггер, видимо, не зря называл себя бетховианцем.

Побочная партия, как и обычно в таких драматических произведениях, вовлекает слушателя в сферу лирики. Как бы продолжая интонации голоса, мелькнувшего и во вступлении, и в связующем построении, тема побочной партии poco meno mosso,

в противоположность главной, интонационно-трепетна, лирически импульсивна, обильно хроматизирована и все же напевна. В ней проступает даже подобие секвенций — редкое явление в симфониях XX в.:



И некоторая секвенциобразность, придающая напевность, и жалобные предъемы, и задержания, и стонущая хроматика, — все это органично связано с интонационной сферой речевого высказывания, чем позитивная образность в первую очередь и противопоставляется «агрессивной» главной партии. Этими качествами она оказывается немного близкой и к известным хрупким скрябинским темам и к parlando оперы Дебюсси.

Корректив времени внесен опять-таки в ладовой строй темы: она также содержит элементы политональности (*d/dis*) и диссонирующей вибрации, возникающей в результате опоры скрипичной темы на «вращающиеся» остинато[17] и цепочку восходящих и нисходящих альтовых квартсекстаккордов (преимущественно).

Собственно экспозиция побочной темы занимает всего лишь восьмитакт; как непосредственное ее продолжение — вновь a tempo появляется триольный динамический мотив; он вступает в диалог с жалобными интонациями, вычлененными из побочной партии, и выходит из него явным победителем — стреттная имитация мотива в крайних голосах (снова накладывающихся на остинато) приводит к высокой, лирическо-напряженной фонике, в которой особенно акцентируется звук *ля*. Заключительная партия [6] синтезирует интонации вступления и главной партии.

Лаконичная, но импульсивная разработка строится исключительно на материале главной партии (преимущественно первой половины агрессивной темы — восходящий арпеджиобразный мотив) и триольной попевке. Наступление агрессивной силы воплощается композитором в самых разнообразных метаморфозах грозного арпеджиобразного восходящего хода (три волны), последовательно активизирующегося включениями триольного мотива, а также и систематическим введением в других голосах хроматически восходящих линий. В кульминации разработки «застряв-

[17] Остинато «кружится» в небольших диапазонах — по малым и большим секундам.

щая» в высоких регистрах верхушка главной темы (акцентированная нисходящая секунда) проводится неоднократно на фоне хроматизированных восходящих звукорядов. Ее сменяет стреттная имитация того же акцентированного арпеджиобразного мотива во всех голосах.

За кульминационным звучанием темы следует репризное проведение вступления, связующей и побочной партии. Своеобразная зеркальность репризы не противоречит ощущению истинной репризности, ибо до нее разработка была построена целиком на материале главной партии.

Вместе с тем фактура репризы разработочна: в ней появляется и новая драматургия образов и новые тематические элементы. Это особенно заметно при возвращении (между проведениями побочной и заключительной партий) материала главной темы, на котором построена вторая и главная кульминация всей части[18]. Если же учесть, что после репризы следует небольшая кода, в которой возникают опять-таки все три главные темы — то, видимо, наиболее естественно назвать репризу репризой-разработкой, а коду — репризой-кодой. Так же, как это встречалось нам уже при анализе первой части Восьмой симфонии Д. Шостаковича.

Реприза-разработка гораздо более динамична, главным образом за счет лирического образа; лирический монолог здесь особенно активен и насыщен, его последовательное развитие к высокой фонике — главная сущность этого вводного раздела, в то время как наиболее важной драматургической целью вступительного эпизода экспозиции было введение в атмосферу мрачного раздумья. Начальное остинато проводится теперь всеми альтами и в ином ладовом освещении (та же по высоте линия остинато излагается в ми-минорном окружении). На самой вершине лирического монолога в низких струнных возникают в новом облике ходы по акцентированным восходящим «трубным»[19] звукам, образующим синкопированными бифункциональными созвучиями эффект политонального наложения.

В связующем построении, также вместо «исчезнувшего» триольного мотива, как развитие лирической фразы, из экспозиции введены ответные лирические реплики диалога с триольным мотивом.

Побочная партия излагается канонически, в высоком регистре (на тритон выше, чем в экспозиции) первыми скрипками и виолончелями. Звучание нежное, на *pp*. Лирический «островок» в бурном драматическом окружении. Как подтверждение этого нового

---

[18] Как известно, у Чайковского мы найдем несколько примеров отнесения главной кульминации к динамической репризе. В таких случаях возникает как бы *вторая* разработка сонаты.

[19] Струнные portamente в этом регистре звучат подобно звукам духового инструмента.

наплыва «морской» агрессивной стихии, в басах выползают и вновь надвигаются злые силы. Снова звучат триольный мотив, тема главной партии[20]. Динамика нарастает к моменту главной кульминации и, подобно знакомому нам разработочному предикту, заканчивается упорным интонированием в высоком регистре звука *ля-бемоль*.

Кульминация вновь выводит на первый план грозные восходящие унисоны первой половины темы главной партии. На этот раз ее линии утолщаются за счет двойных нот у скрипок и альтов. Общее фоническое кульминационное «плато» опять-таки формируется за счет разнонаправленных (главная партия в обращении) и обильно альтерированных тематических линий, а также стреттной имитации.

Последний и самый настойчивый натиск злых образов иссякает, и альтовое остинато (вначале оно проводится динамически, политонально, в двойном изложении, а затем в своем обычном виде — альтами) переводит действие в атмосферу репризы-коды. Темы вступления и побочной партии объединяются. Звучание словно в дымке, но еще тонально шероховатое (элементы политональности). Тема побочной партии также неточна — она совпадает с экспозиционным рисунком лишь в отдельных звуках, потеряв свою былую экспрессивность; ее проведение замыкает нисходящая, грустная лирическая фраза из вступления.

В конце всей части, как отзвук пронесшейся страшной грозы, приглушенно интонируется основная тема в своем полном, «ортодоксальном» виде и первой тональности ре минор. Этот кодовый прием достаточно обычен для финалов первых частей драматических циклов.

•

Сравнительно небольшая по объему, сознательно ограниченная автором выразительными средствами лишь струнного ансамбля, первая часть Второй симфонии Онеггера создает, однако, в полной художественной мере тезис драматического конфликта; в общем он довольно близко к музыкальной идее Восьмой симфонии Шостаковича, но сила социального обобщения и эстетического обличения в ней мощнее и глубже: эмоциональный поединок агрессивной, наступающей силы и гуманистической личности, страдающей и обличающей, но, видимо,

---

[20] В общей драматической активизации материала, помимо контрапунктирующих восходящих хроматических звукорядов, появляются и альтовые трели, которые также способствуют созданию общего состояния возбуждения.

не способной собрать свою волю, свою энергию для того, чтобы противопоставить себя агрессору. Возможно, что подобно Шостаковичу, такая драматургия во многом вызвана лирико-психологическим аспектом раскрываемого конфликта. У Онеггера мы слышим скорее симфонию переживаний личности, перелистываем симфонический военный «дневник» композитора-гуманиста, чем воспринимаем образы симфонии действия.

Все контрастные образы сонатного Allegro: вступление, темы главной и побочной партий воплощают различные состояния героя—угнетенное, осаждаемое мрачными думами (вступление), импульсивное, активное, отражающее облик агрессивной силы (главная партия) и лирически просветленное (побочная партия). Основные «бойцы» на поле битвы — первые две темы. Характерно, что в русле сонатной формы отчетливо проступает троекратное контрастное сопоставление этих двух тем: *a* — вступление; *b* — экспозиция и разработка главной партии; a^1b^1 — кульминация репризы-разработки; *ab* — реприза-кода.

В ходе развития в двух разработках темы существенно меняются. Так, например, после второй и главной кульминации (в репризе-разработке) тема вступления (она излагается и в увеличении) звучит как реквием на фоне глухих интонаций темы главной партии. В целом первая часть воплощает картину драматического конфликта, воспринимаемого глубоко чувствующей, впечатлительной личностью.

Вторая часть симфонии — Adagio mesto — трехчастная симметрия, хотя, как и обычно у Онеггера, реприза варьирована.

Подобно первой части, Adagio начинают низкие, насыщенные струнные на *pp*. Эффект напряженной и концентрированной звучности достигается сравнительно небольшим мелодическим диапазоном, в пределах которого отдельные инструменты движутся во встречных направлениях: нисходящие и восходящие секунды, отделенные паузами. Музыка вздохов. Немного вязкая и суровая, напоминающая пассакалью.

В атмосфере этих вздохов виолончели интонируют главную тему. Хорошо знакомый нам по симфониям Шостаковича горестный монолог-исповедь, полумелодия-полуречитатив:



Удивительно естественно рождается он из фоновых интонаций вздохов и двумя волнами устремляется к своей вершине, совпа-

дающей с точкой золотого сечения всего периода. Темпераментный монолог виолончели поразительно близок к интонациям человеческой речи: здесь и «синтаксические» паузы и разнообразнейшие ритмические группировки долей — триоли, дуоли, пунктирные группы. Подобно человеческому высказыванию, по мере воодушевления трибуна, линия, вначале паузированная, скороговорочная, становится в кульминации все плотнее и тесситурно выше:



Восьмитакт виолончельной темы повторен еще раз и теперь он сопровождается верхней контрапунктической лирической линией первых скрипок. В кульминации и она также восходит к верхнему регистру, усиливая лирическую экспрессивность виолончельного монолога.

В среднем разделе — смутные наплывы беспокойных образов первой части: и тревожное остинато вторых скрипок, и восходящие «духовые» ходы из репризы-разработки:



В кульминационном окончании среднего раздела на фоне опустившегося в глухие басы остинато звучит жесткая фоника синкопированных аккордов, представляющих модификацию вступительного мотива вздохов в политональном изложении. По мере динамического нарастания аккорды уплотняются, акцентируются и несколько неожиданно сменяются репризой части.

Реприза вначале оказывается ложной, она повторяет экспозицию главным образом фактурно; в истинной же репризе звучит музыка вздохов. Та же тональность. Однако и на этот раз тема виолончелей не только воспроизводит экспозицию: мелодия сокращена почти вдвое, лишена кульминации и повторяет первую половину монолога только в главных его интонациях. Зато сразу же в него вплетаются образы средней части («духовые»

восходящие ходы, тревожное остинато). Вместе с экспозиционной музыкой вздохов и заключительной плачущей фразой виолончели соло, на истаивающей звучности они и заканчивают все Adagio.

Вторая часть симфонии подчеркнуто камерна. Если в первом Allegro главное внимание уделено образу внешней агрессивной силы, то здесь господствует внутренний мир героя, мир встревоженной души. Лишь в среднем эпизоде и синтетической репризе возникают, как бы опосредованно, наплывами, антигуманистические образы, корреспондирующие с музыкой первой части. Так возникает и сквозное действие цикла в целом.

Третья часть цикла по началу, казалось бы, вполне традиционна. Танцевальное движение в ритме 6/8 в темпе Vivace — почти тарантелла. Ей вполне соответствует и довольно обычная в таких случаях рондообразная форма. По веселому началу Vivace кажется, что, следуя схеме симфонического цикла романтической симфонии, после грустных размышлений одинокого героя (медленная часть), теперь развернется контрастная звуковая картина объективного народного мира. Но, нет... былая и порой нарочитая простота танцевальных финалов симфоний немецких романтиков XIX в. уже не вполне устраивают эстетику симфонизма нашего времени. Мир живет теперь более интенсивной и напряженной жизнью — и интеллектуальной, и эмоциональной. Явления мира раскрываются как более сложные.

Хотя ритм тарантеллы пронизывает по существу весь финал Второй симфонии, подчас, особенно в интермедийных эпизодах, он становится «полем действия» зловещих сил или мрачных, экспрессивных переживаний. Да и основная тема — рефрен большого рондо — подобна двуликому Янусу: с одной стороны, она звучит как тема темпераментного «прыжкового» танца, с другой же стороны, та же тема — в инструментовке низких альтов и виолончелей — обнаруживает свое ближайшее родство с главной агрессивной темой первой части:



В силу этой общности музыка Rondo нередко принимает зловеще-гротесковую окраску, характер фиглярствующего, гримасничающего танца. В таких случаях она становится близкой и

к скерцо Пятой симфонии Прокофьева, и к среднему разделу второй части Восьмой симфонии Шостаковича, а точнее, к скерцозным темам-«оборотням». Кстати, контуры одной из двух главных тем Allegretto Шостаковича напоминают тему рефрена Vivace:



Впервые в этой именно части композитор признает свое политональное мышление de jure: в ключах партитурных строчек начала тарантеллы он поставил разное число знаков. Так, в начале строчки первых скрипок обозначены шесть диезов, в партии же вторых скрипок знаки альтерации в ключах отсутствуют. На этом политональном танцевальном ритмическом фоне и излагается (альтами и виолончелями) основная тема в фа-миноре.

Во втором проведении та же тема на малую секунду выше звучит у скрипок; здесь уже кое-где появляются производные от темы контрапунктирующие реплики; различные варианты основной ритмической формулы возникают одновременно в партиях всех инструментов и в разных тональностях. Драматическое сгущение звучности приводит к первому эпизоду Рондо [21], его можно было бы условно назвать пассакальей, так как новая скрипичная мелодия — страстная исповедь встревоженного сердца — излагается на фоне двенадцатикратного проведения остинатного баса, представляющего три пары восьмых, разделенных одной и той же паузой в три восьмых:



Помимо остинатного, «вращающегося» баса вторые скрипки непрерывно интонируют остинатную фигурку, опевающую ля-мажорное трезвучие. Основная мелодия почти целиком выдержана в ладе *ля*, лишь несколько пониженных ступеней, как и в мелодиях-исповедях Шостаковича придают ей порой своеобразный,

[21] Форму третьей части можно рассматривать и как сонатную форму с зеркальной репризой и кодой. В этом случае первый эпизод можно считать ее побочной партией.

щемящий характер. Сравним, например, онеггеровскую мелодию-монолог с аналогичным гобойным соло в начале финала Десятой симфонии Шостаковича:



Мелодия скрипок, как и обычно в таких случаях, у Онеггера и у Шостаковича волнообразно поднимается до лирических напряженных регистров — высокой фоники, постепенно опускаясь вниз. Ее казалось бы, ясный ладовый характер (*A dur*) включает интонации и мелодического мажора и лидийского лада. Кроме того, вращающееся басовое остинато (*gis—fis—ais*) создает также различные диссонирующие призвуки, осложняя и расцвечивая, казалось бы, традиционную гомофонию этого раздела.

Возвращение попевок главной темы означает второе проведение рефрена. В нем тема многократно звучит и в обращении; в конце рефрена краски вновь сгущаются и пляска освещается зловещими отсветами. Переход ко второму интермедийному эпизоду построен на разработке главной темы-рефрена в кратких попевках-репликах, в «разреженной» имитационной фактуре, но при динамическом подходе к новому разделу имитационная фактура все больше уплотняется, переходя в массированную, стреттную имитацию с жесткой фоникой.

Второй эпизод Рондо (или побочная партия в зеркальной репризе сонаты) представляет по существу повторение первого — пассакальи. Но и здесь мы слышим не точное, варьированное, динамически развитое повторение. Тема лирического монолога со своей остинатной фигуркой (вторые скрипки) и basso ostinato переместились по вертикали. Теперь равномерно повторяющиеся пары восьмых пульсируют уже в верхнем регистре — у первых скрипок; мелодия же — у альтов, а сопровождающая ее остинатная фигурка — в басах, все звучание опустилось на квинту — в лад *Ре*. Несколько изменился и звуковой состав остинато, а главное — основная мелодия-монолог метроритмически варьирована. Как будто бы ту же мысль, что и в первом эпизоде, поверяет нам теперь уже другой человек — с другим темпераментом, со своим новым отношением к высказанному. Приведем метроритмические схемы изложения первых шести тактов в первом и втором эпизодах — пассакальях.

Первый эпизод:

Второй эпизод:

«Речь» второго, как видно из примера, гораздо более импульсивна, в ней появились шестнадцатые доли, резко акцентируется первая доля такта — также и за счет акцентуации последней шестнадцатой предыдущего такта; речь второго немного сжата и по форме (21 такт вместо 27 в первом).

По мере окончания альтового монолога на первый план выходит басовая остинатная фигурка. Канонически она вступает во всех партиях[22] партитуры и начинает поистине бушевать во всем составе оркестра. Ускоряясь и сжимаясь, остинатная фигурка поднимается все выше: опевающей ее основой становится ми-мажорное, фа-мажорное, ля-бемоль-мажорное трезвучия. В динамической вершине вновь вступает рефрен Рондо, он изложен в чистом мажоре, в очень быстром темпе, в стреттном встречном движении со своим обращением (*cis* и *fis*), с более выравненным ритмическом рисунком.

Новая тенденция к прояснению колорита заметна и в одиннадцатитактном предикте к последнему проведению темы (уже с трубой). По сравнению с аналогичным ему двенадцатитактным переходом от первого изложения рефрена к пассакалье новый стал более мягким — с диалогической фактурой. Восходящий же поступенный бас придает ему ощущение именно предикта, подготовки к вступлению нового.

И вот новое наступает. На фоне стреттной игры во всех голосах главного мотива в его основном виде и обращениях, в различных вертикальных и горизонтальных перемещениях первые скрипки (ad libitum труба) запевают удивительно простую, диатоническую тему одноголосного гимнического хорала. Как белоснежная птица парит он в вышине на фоне земных шорохов. Будто солнечный луч неожиданно прорезает хмурый небосклон. Драматургическая функция этой темы близка к бетховенскому хоралу в финале Девятой симфонии[23]. У Бетховена он звучит как песня человеческого братства, у Онеггера — как песня человеческой надежды. Оба напева элементарно просты. Оба нарочито противопоставлены инструментальному развитию и вместе с тем подготовлены им[24]. Во Второй симфонии вокальный катарсис еще

---

[22] Шостакович применяет аналогичный прием в разработке первой части Восьмой симфонии (перед маршем).

[23] Известную драматургическую и тембровую общность можно установить и с темой Зигфрида из тетралогии Вагнера, звучащей в момент заклинания огня как предсказание будущих светлых событий.

[24] В Девятой интонационная подготовка финальной мелодии, по замыслу автора, более наглядна, у Онеггера — более скрыта.

более разителен, так как его ре-мажорная диатоника, его звонкий и новый тембр особенно впечатляют после достаточно жесткой и вязкой полиладовой и политональной фоники одних струнных.

Все проведение хорала занимает два периода, причем второй из них за счет расширения вдвое продолжительнее первого (32 такта). Контрапунктирующая хоралу главная тема рефрена в первом периоде проводится у струнных в прямом и отраженном движениях, во втором периоде — в уплотненном и стреттном проведениях, начинаясь от разных ступеней, изменяя и свою внутреннюю интервалику; пожалуй, только здесь — в звучании струнных — раскрывается полностью истинно танцевальный, жанровый, игровой характер всей части, характер стремительного итальянского танца.

В двенадцатитактовом оркестровом заключении всей симфонии с большим субдоминантовым отклонением перед кадансом (с бифункциональными доминантой (D/T) и тоникой (T/S)) в нижних голосах, как напоминание, как наплыв проносятся знакомые нам восходящие фразы агрессивной темы из первой части[25]. Так еще раз композитор напоминает нам об опасности, которую еще надо до конца преодолеть.

Хоральная тема надежды — звонкая, волевая, радостная — достаточно далека от церковной вокальной схоластики. Эта песня — гимн надежды. Напомним читателю, что в год создания Второй симфонии Онеггер сочиняет хоровую кантату «Песнь освобождения», исполненную сразу же после изгнания фашистов из Франции.

И по характеру вокальная тема скорее уже ближе к лютеранским церковным песнопениям, чем к католическому обиходу, хотя ее одноголосная фактура, казалось бы, и противоречит этой гипотезе:



В гимнической песне надежды, возникающей, подобно солнечному лучу, неожиданно, в густой и вязкой полифонической ткани, как бы окутывающей своими терпкими созвучиями сознание человека в мрачную эпоху безвременья, сказалось едва ли не

[25] Они, кстати, органично возникают из обращения темы рефрена Рондо.

самое типичное для мировоззрения А. Онеггера. Вспомним финалы ораторий «Крики мира», «Жанна д'Арк», «Пляски смерти», кантаты «Песнь освобождения» и других программных сочинений с размышлениями о мире и жизни. Тот же рассвет, те же зори надежды в самом финале... В симфонии, естественно, все обобщено и сгущено, отвлечено от тех или иных сюжетных перипетий, от конкретных жизненных ситуаций. Но тем разительнее углубилась емкость музыкального содержания. Каждый слушатель, из тех, кому близка эмоциональная логика, образная драматургия этого произведения, может наполнить предложенную композитором схему обобщенных образов конкретными переживаниями, им самим испытанными и перенесенными. В этом ведь, прежде всего, и заключена сила высокого симфонизма!

Кстати, Онеггер нигде в музыке симфонии и не конкретизировал фашистского нашествия. Он трактует его обобщенно, как сгусток злых сил, как антигуманистическое начало. В первой части оно показано крупным планом, в двух ликах — как агрессивное, наступательное и как усмехающееся, гримасничающее. Это дало возможность построить развитие этого образа в цикле в двух планах — угрожающе-маршевое во всех разработочных эпизодах и кульминациях первой части и зловеще-гротесковое — в грозной тарантелле финального Рондо.

Противопоставленное ему человеческое, гуманистическое начало воплощено в замечательных лирических трепетных монологах-исповедях, раздумьях, монологах-призывах, страстно звучащих в атмосфере «агрессии» (первая часть симфонии) или страдания (свободная пассакалья второй части). К позитивным образам симфонии относятся и образы грустной, но просветленной мечты (побочная партия первой части), веселого танца (третья часть) и, конечно, идея светлой надежды, воплощаемая, как обычно у Онеггера, либо в образах природы, либо в религиозно-демократических гимнах (третья часть симфонии). Надо ли напоминать, что многое в такой трактовке трагедийной военной темы, исключая религиозные образы, близко и к нашим симфоническим концепциям недавнего прошлого?

Масштабы Второй симфонии явно камернее, ограниченнее по сравнению с Третьей симфонией, хотя образность обеих музыкальных «соседок», несомненно, близка друг к другу. Во второй симфонии не разыгрываются могучие военные бури, не развертываются широкие поля сражений. Конфликт выражен в общем достаточно камерно. Поэтому разработка в первой части, экспонирующая самую сущность конфликта, весьма миниатюрна: по существу она представляет как бы вторую, разработочную экспозицию агрессивной темы; «вздыбив» ее на второй динамической волне, композитор непосредственно сталкивает ее с репризой личных, человеческих образов, тем самым обостряя и накаляя антагонистическое противоречие, обличение злого и гумани-

стического начала. Непосредственно после этого следует подход к главной кульминации и сама кульминация, опять-таки построенная на материале главной партии и вновь соседствующая с самым уравновешенным проведением лирических тем в репризе-коде.

Так тремя волнами развертывается драматургия первой части, углубляется конфликт. Продолжая традиции Чайковского, немецких романтиков, Онеггер, наряду с другими симфонистами нашего века, преодолевает традиционную сонатную схему: сохраняя ее контуры, он строит первую часть симфонии как единое сквозное драматургическое действие, не смущаясь «неположенным» взаимопроникновением отдельных разделов традиционной формы.

Сидя в драматическом театре и наблюдая за развитием действия большой драмы, переживая ее, мы, конечно, не замечаем отдельных структурных элементов (экспозиции, развития, кульминации, катастрофы). Так и здесь сонатная схема преодолевается единым драматическим током: три последовательно нарастающие волны наступления агрессивной силы, наталкиваясь на лирические, проникновенные монологи, все более обостряют, накаляют конфликт, полнее обнажая его гуманистическую сущность.

Основной инициативной, движущей силой остается все же агрессивная. Метаморфозы главной темы от грозного начала до приглушенных звуков в коде составляют магистраль интонационного развития, главную сущность двух разработок сонатной схемы. Тема последовательно поворачивается разными своими сторонами. Поэтому образ злой силы здесь, в первой части, полнее, богаче других вскрыт именно как образ-процесс.

Во второй части — наоборот, в центре внимания переживающая и реагирующая личность. Ее монолог органично вырастает из музыки вздохов и развивается до страстной кульминации-протеста. В среднем эпизоде мелькают зловещие тени конфликта первой части — «окаменевшие» восходящие ходы, ведущие свои традиции от мертвой музыки «командоров» (Моцарт, Даргомыжский), они сталкиваются с лирическими, жалобными репликами. Важно отметить, что как в первой, так и в этой части важнейшим драматургическим элементом и эстетическим фактором является «злая» фоника, связанная с новой политональной и остинатной практикой, бифункциональными аккордами, имитационным массированием. В частности, на этих основах построена и кульминация второй части, венчающая средний эпизод. В репризе второй части впечатляет искусно направленная вариантность лирического монолога, как бы поворачивающая его в новом ракурсе и последовательно обогащающая его, а также и синтетичность элементов как первого, так и второго разделов части.

Наконец, самое интересное в третьей части — драматургическая сложность танцевальной образности, которая в процессе развития, сохраняя непрерывно присущую ей ритмическую пульсацию, акцентирует то одну (веселую народную), то другую (зловеще-гротесковую) свою сторону. В эпизодах, подобно опять-таки Шостаковичу, композитор мастерски использует старинную форму пассакальи[26], которая также оказывается эффективным (безвариантным) фоном для проникновенного монолога, динамически обостряя его. И здесь, в кульминациях, впечатляет «злая» фоника одновременно звучащих разнотональных линий, имитационное массирование.

Наконец, финальный «трубный» эффект — удачная находка для введения «результативного» образа. В этом Онеггер оказался оригинальным. Кстати, этим приемом он доказал драматургическую действенность самой, казалось бы, традиционной семиступенной диатоники, контрастно противопоставленной — остро трактуемым — неустойчивым, конфликтным эпизодам с их терпкими политональными наложениями.

Важно подчеркнуть единство цикла — в частности, интонационные связи тем первой части с средним эпизодом второй, с главной темой-рефреном финального Рондо. Не менее примечательны в этом отношении аналогии и в приемах развития, в построении драматических кульминаций (политональные наложения, имитационное массирование, остинатные, фонические комплексы, волнообразный принцип развития и др.), в метроритмическом варьировании мелодической линии лирических монологов, искусном воплощении в них современной речевой интонации, в разнообразии реприз (их вариантность, синтетичность и т. д.).

Закончим краткую характеристику Второй симфонии словами самого автора: «Моим основным требованием, как и во всех предыдущих симфониях, остается:

1. Строгая форма, отказ от такой репризы, какой она бывает в классических сочинениях, где она всегда вызывает ощущение длиннот;

2. Поиск темы, достаточно характерной для того, чтобы пробудить внимание слушателя и дать ему возможность следить за ходом всей «истории»;

3. Я не искал ни программы, ни литературных или философских событий. И если это произведение захватывает, то причина в том, что интерес навязан к нему самым естественным образом»[27].

---

[26] Вторая симфония Онеггера написана раньше Восьмой симфонии. Видимо, здесь имело место совпадение общих тенденций.

[27] W. Tappolet. A. Honegger, p. 200.

Третья симфония А. Онеггера создана спустя четыре года после Второй. Война продолжалась, продолжались и мрачные годы оккупации. Правда, партитура симфонии была закончена уже после того, как сапоги бошей перестали топтать родную землю. Но тяжкий груз перенесенных лишений был настолько сильным, что как видно, и после войны он продолжал давать о себе знать: общая атмосфера симфонии почти целиком связана с военным лихолетьем. Да, к тому же, как видно, особенности впечатлительной натуры, психики композитора были такими, что победные фейерверки 1945 г. не смогли просветлить его скорбный внутренний мир, не залечили полностью его душевных ран. Будущее представлялось Онеггеру отнюдь не таким светлым. Он не принадлежал к тем, кто отождествлял конец войны с началом счастливой эры человечества. Напротив — он полагал, что закончилась лишь одна глава в истории человеческого несчастья, и при этом, быть может, не самая страшная...

Каковы же пути человечества после войны? Как выйти из созданного ею хаоса? Должен ли человек, как говорил композитор, вновь впрястись в упряжку жизни, которая приведет его вскоре к новой войне? В чем же истинная свобода человека? Таков круг философских вопросов, поставленных композитором в своей новой симфонии.

«Литургическая симфония» (написанная по заказу рабочего музыкального общества «За Швейцарию»), как и обычно у Онеггера, состоит из трех частей, обозначенных программными заголовками, взятыми из молитв заупокойной католической мессы: первая часть — Dies irae («День гнева»), вторая часть — De profundis clamavi («Из бездны взываю к тебе, господи!») и третья «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир!»). Названия играют здесь лишь роль эпиграфов, акцентирующих содержание основных образов каждой части симфонии.

Это вновь образы войны и мира, взятые, однако, в очень широком плане — как силы, угнетающие человека и разрушающие его надежды на лучшее будущее. Обычные для Онеггера мотивы религиозной морали, также трактуемые не узко-догматически, а в общеэтическом плане.

Некоторые из эскизов симфонии появились почти тотчас же после окончания ее предшественницы — в 1943 г. Круг ее образов, а отчасти и ее драматургия оказались близкими и к оратории «Жанна д'Арк на костре» и в особенности к «Крикам мира», в которой, как уже говорилось, — тот же образ человека, полоненного жестокой, им самим созданной действительностью, пытающегося вырваться из железной клетки, взывающего о помощи и обретающего, наконец, слабую надежду на избавление. «Она ри-

сует, — писал Онеггер, — очень точно две стороны моего характера — с одной стороны, большой пессимизм, с другой, — горячую жажду лучшего» [28].

О содержании симфонии сам он говорил так: «Первая часть — катастрофа, в которой мы живем, вторая часть — нечто вроде внутренней мольбы против существующего порядка, третья часть — восстание против глупости, которая затопляет мир. В конце успокоение, безразличие ко всем невзгодам» [29].

Allegro первой части (Dies irae) сразу вводит слушателя в атмосферу активного действия. Четырьмя накатами из глубины все сильнее и выше вздымаются и бьют оркестровые волны струнных и деревянных — совсем как в оратории «Пляска смерти» или Ньюйоркской симфонии И. Стравинского.

Четвертая — самая продолжительная и самая неистовая волна в вершине как бы «выплескивает» динамический, захлебывающийся фоновой ритм. Как сигнал бедствия его интонируют деревянные и присоединившиеся к ним трубы. Высокие трели флейт и гобоев и акцентирующие разные доли такта аккорды фортепиано активно способствуют созданию общей, крайне тревожной атмосферы развертывающегося действия [30].

Среди этого смятения и возникает первая тема. Она тоже вся на внутренних контрастах: половинные ноты в сочетании с пунктирными триольными группировками, размашистые скачки на уменьшенную октаву вниз и почти сразу же на малую дециму вверх, миниатюрная интонационная ячейка в пределах малой (или уменьшенной) терции, «рваные» паузы почти в каждом такте:



Уже здесь, в экспозиции, тема приобретает три разных варианта, ее вершины поднимаются все выше *des—f—b* — появляются длительные квартовые предикты. В третьем варианте главная тема включает в себя обороты, близкие к «злому», «во-

---

[28] A. Honegger. Je suis compositeur. Paris, 1951.

[29] H. Jourdan-Morange. Mes amis musiciens. Paris, 1955.

[30] Различные остинатные линии беспокойно пульсирующего ритмического фона в целом образуют гармонический комплекс сложного *ми-бемоль-минорного аккорда с одновременно звучащими* VI *и* VII повышенной ступенями. Но, учитывая звучащий у флейт звук *ми-бекар*, этот гармонический комплекс может рассматриваться и как сложный аккорд *у*-лада (по Яворскому), соединяющий одновременно До мажор и ми-бемоль минор. Одним словом, мы вновь встречаемся с эффектом «злой» фоники, в атмосфере которой и врывается в партии струнных первая тема главной партии.

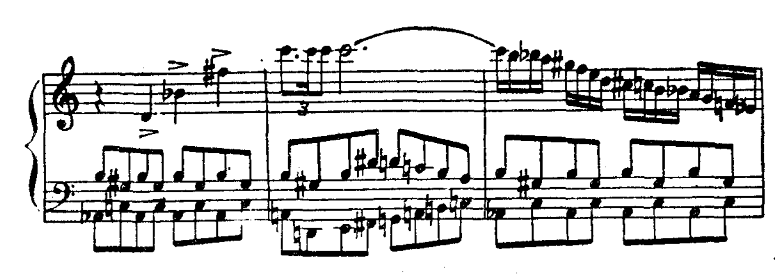
енному» тематизму Второй симфонии: обилие острых, угловатых интервалов — уменьшенные октавы и квинты, малые ноны — общее «поветрие» музыки XX в.; оно очевидно связано с антиромантическими тенденциями и, в частности, с отходом от песенно-вокальной интонационной стихии, на смену которой приходит острая интервалика речевой интонации, часто нервно-возбужденного человека, интонации жеста и движений, чисто инструментальная мелодическая стихия. И вместе с тем одна из двух, наиболее ярких попевок главной темы близка к импульсивному романтическому обороту, несколько напоминающему, например, тему первой части шопеновской сонаты си-бемоль минор или главной партии Шестой симфонии П. Чайковского. Этому мотиву предстоит богатое будущее в развитии всего цикла.

Динамическая экспозиция главной темы еще не закончена. После проведения ее энергичного второго мотива (несколько напоминающего Dies irae, низкие деревянные и струнные) вторгается контрастная фактура: насыщенное линеарное, встречное, полиладовое движение в узком диапазоне двойными чистыми квинтами и далее секстами струнных и деревянных перемежается с грозными октавами басовых инструментов. Они откликнутся позднее — в коде. Этот новый элемент можно считать связующей партией.

Вновь возвратившейся ритмический фон стал теперь почти самостоятельным мотивом, — он предвосхищает траурную тему среднего раздела второй части:



Жесткое остинатное движение приводит к новому разработочному разделу главной партии — своеобразной миниатюрной токкате: на остинатный равномерный фон периодически накладываются размашистые, главным образом восходящие ходы, часто по увеличенным интервалам и резкими хроматическими «низвержениями» с вершинного звука:



В этой фактуре изложения и характере образности немало общего с токкатой Восьмой симфонии Шостаковича: то же тер-

цовое механическое нижнее остинато, те же «катастрофические» рывки сверху с акцентированных вершинных звуков[31]. Но сама тема нетерцовыми восходящими большими шагами, пожалуй, еще более характерна для импульсивного тематизма современной симфонии, чем тема Шостаковича.

В кульминации движение «срывается», струнные и далее деревянные излагают тему побочной партии. Это довольно длинный лирический речитатив, сопровождаемый резко акцентированными, вначале бифункциональными аккордами-«кляксами», а затем восходящими паузированными ходами. Позднее именно из них сформируется остинато начала третьей части:



Тему побочной партии нельзя отнести к мелодическим откровениям композитора. В ней есть и некоторая интонационная общность с речитативными же темами Прокофьева:



Прокофьев. Шестая симфония, 1-я часть



Онеггер. Третья симфония, 1-я часть

В процессе развития побочной партии перебрасываемые из голоса в голос экспрессивные речитативы, «подкрепляемые» вьюжными хроматическими встречными пассажами деревянных, все

---

[31] Восьмая симфония Шостаковича была исполнена в Париже в марте 1946 г. Ее рукописная партитура была прислана французским музыкантам несколькими месяцами раньше. Можно предположить, что Онеггер был знаком с ней в период сочинения своей симфонии.

больше приближаются по общему характеру к изложению темы главной партии и, естественно, вновь приводят к связующей. С еще большей волевой силой, в несколько более развитом виде (с синкопами) она замыкает (теперь уже в роли заключительной партии) всю экспозицию. Разработку начинают глухие трели низких валторн, к ним присоединяются и трели других духовых, вновь образуя острые диссонирующие интервалы, позднее трубы переходят на «задыхающиеся» ритмические фигурки: ..., которые как бы имитируют дробь барабана.

На этом «разреженном», но тревожном фоне, в котором каждый элемент динамической фоновой фактуры буквально «врезается» в слух, то у одних, то у других инструментов возникают отдельные «рваные» элементы главной темы: уменьшенные нисходящие октавы у тромбонов, малотерцовый оборот и «восходящий» квартовый предикт — у струнных, малые ноны — у засурдиненных валторн и т. д. Вся эта разбросанная по партитуре главная тема перемежается вьюжными пассажами из вступления.

В дальнейшем развитии разработки отдельные элементы главной темы соединяются друг с другом — то в виде сплавов[32] — по горизонтали, то контрапунктически — по вертикали.

Восходящая экспрессивная волна, вновь «опираемая» на хроматические встречные звукоряды струнных, создающие эффект диссонирующей вибрации, приводит к сигнальному мотиву главной партии: ..., а затем и к репризе.

Таким образом реприза служит одновременно и кульминацией разработки. Повторение главной темы своеобразно, это новый вариант онеггеровской репризы. Она синтетична (что безусловно связано с характером разработки): все элементы главной темы, излагавшиеся в экспозиции последовательно, теперь проводятся одновременно по вертикали, четырьмя этажами. Начальный мотив с уменьшенной октавой интонируется скрипками, гобоем и английским рожком, в увеличении и с ритмическим «выпрямлением», т. е. без пауз и пунктирного ритма, теперь он приобрел иной, более спокойный, лирический характер. Одновременно с ним вторые скрипки и альты канонически излагают малотерцовый мотив, а виолончели, фаготы и валторны — мотив с форшлагом, наконец, басовая группа (контрабасы, труба, контрафаготы и фортепиано) периодически интонируют отдельные размашистые интервалы главной темы (септимы, ноны в восходящем и нисходящем направлениях).

---

[32] Один из таких «сплавов» насыщается восходящими сигналами, а немного позднее другой, также тревожной восходящей фигуркой: ... с контрапунктом ритмического «барабанного» фона и т. д.

Все это создает по сравнению с экспозицией насыщенное, но более лирическое, «субъективное» звучание. Снова, как и в начале, в репризной тональности проводится тревожный сигнальный мотив с восходящими и нисходящими звукорядами, и вся последующая разработочная часть экспозиции с ее широкими, сигнальными ходами на остинатном струнном основании. Побочная партия звучит у виолончелей и валторн на малую секунду выше. Снова — размашистые ходы на динамическом остинато и в конце — мотив заключительной партии. Он проводится почти tutti, также встречными фигурками малого объема, создавая насыщенную ткань с элементами полиладовости.

Постепенное свертывание звучности после кульминации приводит к коде. Низкие духовые (тромбоны и труба), флейта и английский рожок вводят новую важную тему в натуральном ля миноре будущий светлый, щебечущий мотив финала; здесь в коде первой части он звучит совсем по-иному — в двойном увеличении и низких регистрах, тяжело и сдержанно, по-средневековому. Но пожалуй, наиболее важное — его звучание в атмосфере злых сил: все низкие струнные, деревянные, фортепиано проводят остинатный мотив, представляющий ритмический вариант (в уменьшении) одного из «злых» ходов экспозиции главной партии[33]:



По своему драматургическому значению кода и появление «птичьей» темы вновь несколько напоминают звучание трубы Зигфрида в сцене усыпления Брунгильды — своеобразные звуковые зарницы; из-за туч и близости к горизонту они горят свинцовым светом. Таким образом, уже второй раз мы встречаем у Онеггера этот драматургический прием образного предвосхищения будущего — вспышки зарницы в нависших тучах.

В самом конце первой части, так же подобно Шостаковичу, слышны отзвуки промчавшейся грозы: на фоне тонического органного пункта, тихих «трелей» валторн и цимбал проносятся вьюжные темки вступления (завихрения все меньше и отдаленнее); у фортепиано и контрабасов пиццикато, в истаивающем звучании, последний раз мелькают угловатые ходы из темы главной партии.

---

[33] Его субдоминанто-доминантовая функция (по отношению к тональности главного мотива коды) рождает общий бифункциональный комплекс.

Содержание первой части Третьей симфонии полностью оправдывает свой эпиграф. Это действительно «День гнева», обрушившийся на героя, закруживший его в жестоком смерче. «Я хотел обрисовать ужас человека перед лицом божественного гнева, выразить жестокие, вечные чувства беспощадно преследуемых народностей» (Онеггер)[34]. Атмосфера тревоги, сигналов бедствия, волевого натиска — основная в этой части; с начала и до конца она захватывает все развитие сонатного аллегро; несколько раз, особенно в кульминациях сгущается в экспрессивные эмоциональные узлы действия.

Лирический, «позитивный» тематизм, противопоставленный ей, к сожалению, менее ярок, хотя снова заслуживает внимания характерная речитативность побочной партии, создающая порой поучительно-выразительную трепетность «высказывания» героя симфонии, его «реакции» на события.

Интересна реприза — своеобразная кульминация «переживания»; в ней становится особенно ясным, что импульсивная главная тема первой части также субъективна: она рисует самого героя в состоянии смятения перед лицом страшной и грозной опасности; лирические темы непрерывно экспонируются в атмосфере грозы, мрачных остинатных образов и военных сигналов. Лишь в конце части, наиболее эпическая из «позитивных» тем зажигает пока еще туманные и тусклые зарницы светлой надежды. . .

В трактовке традиционных форм и средств Онеггер идет в фарватере века: форма сонатного Allegro лишь в самых общих контурах сохраняет традиционные разделы — общий динамический ток захватывает всю часть, как уже было сказано, — с начала и до конца. Экспозиция динамична, тема же излагается в тревожной атмосфере, в активном состоянии действия. Так реприза перестала быть собственно репризой, а стала ярко выраженной репризой-разработкой, ее кульминации оказываются экспрессивнее, чем вершины собственно разработки. Может быть именно поэтому реприза не отделена резкой гранью от разработки, она является, как было сказано, одной из ее вершин — кульминацией переживания.

Характер репризы самобытен: как всегда у Онеггера, она сжата, по вертикали изложено то, что в экспозиции проводилось последовательно и что в разработке «раскололось» на ряд отдельных элементов. В этом смысле синтетичность репризы драматургически особенно примечательна. Показательны также метаморфозы темы, проведение ее на секунду выше, что опять-таки типично для многих реприз драматических симфоний нашего времени, например для Шостаковича.

Наконец отметим, что наряду с «массированием» неустоя путем создания (главным образом в кульминациях) политональ-

[34] W. T a p p o l e t. A. Honegger, p. 205.

ных или полиладовых комплексов, огромную действенную, драматургическую функцию — по контрасту — выполняют разделы ясной тональной определенности — фа-минорная реприза и особенно ля-минорная кода. Благодаря этому обострению контраста ладотональных средств они служат активным фактором симфонического развития образного конфликта. Наряду с этим свободная двенадцатизвуковая диатоника мелодической линии, особенно в лирических эпизодах позволяет композитору создать гибкую и выразительную мелодическую линию, имеющую много общего с характером речевого высказывания.

Вторая часть, по замыслу автора, как и во Второй симфонии, представляет в общем реакцию на тревоги и горе, обрушившиеся на героя в роковой «День гнева». «Из глубины взываю к тебе, господи!» — эти начальные слова католической молитвы стоят эпиграфом к Adagio.

Очень лаконично и выразительно вступление: на фоне параллельных, напоминающих Пуччини, аккордов низких струнных, валторны, а затем деревянные излагают короткий мотив — обращение De profundis. Его завершает в высоком регистре маленькая, нежная флейтовая ритурнель — контуры ее мы слышали уже в коде первой части — в более суровом изложении. Теперь она стала гораздо более светлой, напоминающей птичье щебетанье, всегда связываемое композитором с идеей надежды; пока что все это звучит как лаконичные тезисы будущего развития.

С цифры [1] партитуры у необычно высоких виолончелей, на фоне «пуччиниевских» диатонических параллельных трезвучий и секстаккордов звучит трепетная лирическая тема. По началу она немного близка малотерцовому мотиву главной партии первой части:



Примерно с половины виолончельного лирического монолога основную линию как бы перехватывают первые скрипки, а далее альты и валторны, развивают на «разные голоса» ту же, в общем спокойную, лирическую мысль. По существу ее же продолжают и флейты, вступающие со вторым элементом главной темы. Высокий регистр еще больше подчеркивает мягкость и нежность этого лирического обращения:



Рассказ-обращение продолжается и дальше; новый вариант той же лирической речи интонируют виолончели[35] и фаготы (одна, главная линия), валторны и альты (контрапунктирующая линия).

Две новые линии, однако, никак взаимно не контактируют, а лишь обогащают друг друга, усиливая общее лирическое наполнение речи. Мелькают и иные, более короткие реплики — у других инструментов, но все в том же лирическом «ключе», как бы непрерывно развивая одну и ту же мелодическую мысль. Одна из них напоминает мотив «De profundis»:



Это предвестник траурной темы среднего раздела. Вновь у труб звучит вступительный мотив (в варианте начала Adagio). И опять, как ответ, во второй раз возникает лирическая речь-исповедь в том же интонационном строе — на этот раз мелодию ведут первые скрипки — с захватом более высоких регистров — и далее продолжают высокие виолончели. Как признавался сам автор, он задался целью «дать сквозное, неуклонное развитие, единую мелодическую линию, способную дойти в своем непрерывном движении вперед от отправного пункта *А*, играющего роль первого толчка, до заключительного пункта *Б*. Совершенно невозможно вообразить себе формулу, более чистую и вместе с тем и более неуловимую, чем эта. . .» И далее: «Мне хотелось создать не тщательно отработанные сопоставления кратких эпизодов, плохо вяжущихся друг с другом, а полнокровную мелодическую линию, текущую и щедро изливающуюся. . .»[36].

Durchkomponie'рованную мелодическую линию лирической исповеди довольно неожиданно нарушает валторновая октава *sF*. В низких регистрах струнных и деревянных возникают зловещие тени — интонации первой части[37].

Контрабасы, контрафаготы и фортепиано marcato на больших септаккордах VI ступени (как это было и в главной партии пер-

[35] В этом варианте порой она почти точно напоминает обороты из баховской арии для виолончели: та же возвышенная, спокойная, сдержанная, но вместе с тем эмоционально наполненная речь.

[36] A. Honegger. Je suis compositeur, p. 81.

[37] Мелькнувший «птичий» наигрыш из вступления, речитативный стиль сопровождения также говорят о том, что начался новый раздел.

вой части) излагают скорбную, ставшую уже почти траурной тему De profundis:



Как надгробная речь звучит она сначала глухо у валторн, трубы и низких струнных — в большом регистровом разрыве, канонически — в уменьшенную квинту через октаву, затем ее — уже стреттно интонируют тромбоны и труба, и вновь та же комбинация повторяется на более экспрессивном уровне с включением обильных подголосков-кличей; все это звучание к тому же обостряется политональными наложениями (*as/cis*, *g/e*, *as/c/g*[38]), терпкими бифункциональными аккордами фортепиано и (в конце) экспрессивным «вдалбливанием» в верхнем регистре заключительного триольного оборота траурной темы.

В динамической вершине это драматическое траурное шествие приводит к минорной репризе (*g moll*), которая оказывается как бы вовлеченной в этот ритм медленного траурного движения. Из дальнейшего проведения репризы становится ясным, что она действительно синтетична: основная тема лирической исповеди[39] почти непрерывно сочетается с темой De profundis, часто в разных тональностях, сопровождаемая пунктирными ритмическими фигурками.

Траурная пафосная тема все активнее выходит на первый план, подготавливая повторение предрепризной кульминации с «гвоздящими» в верхнем регистре триолями и стреттными имитациями. Она приводит ко второму, вариантному проведению темы флейтами в высоком регистре, элементы funebre иногда продолжают напоминать о себе, но постепенно они теряют свою суровость, поднимаясь в верхние регистры, обретая лирический облик.

В этой, вновь лирической, просветленной настроенности валторны, английский рожок и виолончели (в атмосфере полиладового *ми* и низких «пуччиниевских» параллельных трезвучий у тромбонов) начинают свой лирический нежный диалог. Как обрамление всей части (и как логическое ее заключение) у высоких деревянных слышатся два знакомых по вступлению мотива: светлая «птичья» свирель и триольный, теперь мажорный мотив траурной темы средней части. В расширении обе темы еще раз повторяются, истаивая в светлом Ми мажоре.

---

[38] Большей частью все тональности построены на натуральных звукорядах.

[39] Тема повторяется не совсем точно, с вклинением дополнительных тактов, сближающих ее с темой среднего раздела.

«К концу этой [2-й] части я возобновил тему птички, — замечает автор, — ясную мелодию голубя, от имени которого я и говорил... Это весточка голубя — оливковая ветвь, обещание мира, который она символизирует среди величайшего хаоса» [40].

Трудно сказать: задумана ли эта часть как обращение человека именно к богу, но ясно, что она представляет отстранение от событий «гневного дня»; в лирически проникновенном рассказе герой симфонии поведал нам о самом сокровенном, что обитает в его душе, в тайниках его внутреннего «я», что берег он как зеницу ока в годину суровых испытаний и с чем обращается теперь в мольбе.

В середине части наплыв — оплакивание ли жертв военного смерча или явление признаков смерти, словом, суровый funebre, органически связанный с темой De profundis, немного в берлиозовском стиле и, наконец, динамическая реприза исповеди с постепенным «вытеснением» ее интонациями траурной темы. Два экспрессивных взлета-плача в пределах свободного повторения основной экспозиционной темы и, наконец, разряжающее заключение. В нем снова заворковала кодовая тема первой части, но уже в своем «птичьем» обличье — как песня голубя мира, как светлое и наивное щебетанье птиц на деревьях. «Если это осталось в жизни, — говорил Онеггер, — значит еще можно жить». Образ голубя, несущего человечеству оливковую ветвь, удивительно близок знаменитой голубке Пикассо.

Такова образная логика второй части. Ее трехчастная форма в общем довольно традиционна, но следует отметить очень активную роль вторжения в репризу средней темы, по существу даже здесь, в репризе, играющей главную драматургическую функцию; обе кульминации — перед репризой и перед вторым, вариантным проведением основной лирической темы (уже на «территории» самой репризы) — построены именно на траурно-суровой теме среднего раздела De profundis. Она будоражит сознание и воспламеняет чувства. Во-вторых, большое значение вновь приобретает создание «злой» фоники с помощью политональных, бифункциональных средств, имитационного «массирования» и разряжающей ее тональной определенности, «чистой» диатоники в моменты успокоения и лирического раздумья.

Кстати, использование для формирования такой именно атмосферы второй части мерно следующих, «пуччиниевских» диатонических параллельных аккордов или баховской кантилены также очень показательно.

Немало находок в динамической репризе — в остроумных сдвигах экспозиционных материалов — например, появление мягких «пуччиниевских» аккордов у засурдиненных тромбонов и фортепиано, вклинение новых тактов в монологическую линию главной

---

[40] W. Tappolet. A. Honegger, p. 205—206.

темы, многообразные контрапунктические объединения разнотональных тем экспозиции и средней части, приемы драматизации первой лирической темы и, наоборот, — в конце репризы — приемы «лиризации» суровой, траурной темы среднего раздела. Заметим попутно, что многое в трактовке инструментов оркестра: в активной и своеобразной[41] роли в нем фортепиано, цимбал, в использовании политональных и полифонических (имитации, обращения) эффектов живо напоминает творческий опыт И. Стравинского.

Онеггер писал о том, что эта часть симфонии далась ему с большим трудом. Нелегко, как видно, было осуществить поставленную задачу — создать длинную кантилену, основанную во многом на новых принципах или, как говорил сам композитор, «пренебрегая... всякой формулой и всяким методом»[42]. Разумеется, речь шла о старых формулах и отживающих методах.

Хотя кое-что в структуре мелодии напоминает Равеля, все же лирическая речь Онеггера самобытна — и нарушением масштабной квадратности, и обилием внутренних отклонений (в одном восьмитакте экспозиции, тональности и лад меняются четыре раза: *cis—d—F—Des*), и гибкой сменой ритмического рисунка, и — пожалуй, главное — умением *продолжать* тематизм, включая все новое и новые мотивы — тембры, которые казалось бы и самостоятельны и в то же время представляют элементы мелодического целого.

Даже наиболее контрастный образ De profundis в конце также вливается в единую лирическую линию — в этом и смысл драматургии этой части.

По ходу развития сквозная мелодическая линия порой резко обостряется и осложняется резкими диссонансами за счет своего интонационного окружения. Но Онеггер не боится этого: «Если Ваши мелодические и ритмические рисунки достаточно определенны и легко улавливаются слухом, то сопутствующие им диссонансы никогда не испугают публику», — так ответил автор Литургической на один из вопросов Б. Гавотти[43].

Финал симфонии вновь возвращает нас в атмосферу первой части, суровую и мрачную, тревожную и угнетающую. Но есть между ними существенное различие. Если содержание первой части обусловлено начальной налетевшей бурей, возможно, военным смерчем, принесшим столько несчастья человеку, то в заключительном Andante (темп тоже показателен!) ощущается атмосфера подневолья, постоянно, неизбежно и неизменно пресле-

---

[41] Почти полное игнорирование певучего, кантиленного звучания фортепиано, смешение его с низкими струнными, обильное интонирование им сложных, бифункциональных аккордов и т. д.

[42] W. Tappolet. A. Honegger, p. 205.

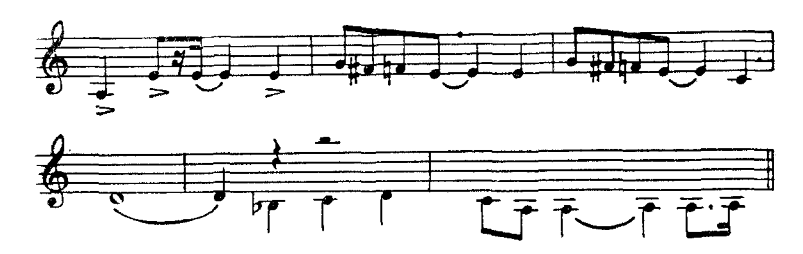
[43] А. Онеггер. Я — композитор. М., Музгиз, 1963, стр. 118.

дующего человека. «Человек в жизненном ярме, в каждодневной жизненной «упряжке», — так хотелось бы охарактеризовать содержание финала. Это доказывает и сам автор, поясняя следующими словами сущность содержания симфонии: «Это реакция человека против нашествия, варваризма, человеческой глупости, против страданий, бюрократической машины, которыми нас душили в течение многих лет. . .»

Первая тема — тяжелый причудливый марш: «Я изобрел тяжеловесный марш, для которого выковал идиотическую тему» — признавался композитор, — это марш роботов. Он неуклюже топчется вокруг одних и тех же нот, словно тупо повторяющих одно и то же «Война, милитаризм, постепенное превращение человека в раба, слепого и глухого» [44].

Фортепиано и цимбалы мерно «отстукивают» басовую основу: тонический звук ми-минора. Контрабасы и бас-кларнет в низком регистре проводят ритмически четкий мотив (видимо, он вырос из того же терцового мотива главной партии первой части симфонии — поступенный подход к уменьшенной терции и возвращение к тонике), мотив паузирован, в характерном ритме ♩ ♩ 𝄾 ♪♩ | 𝄾 ♫ 𝄾 ♫ ♩ | и повторен [45]. Постоянное возвращение к одному и тому же тоническому звуку, сохранение лейтмотива создает ощущение назойливого и замкнутого движения. Тот же круг совершают, секундой выше, фагот и контрафагот и далее, в третий раз, большими септаккордами медные духовые (труба и валторны) [46]. После небольшой «интерлюдии» тема еще раз, уже политонально, проводится у труб и низкого дерева. Марш захватывает еще более высокий регистр, но неизменно сохраняется лейтритм и «встречность» внутреннего движения.

Главная тема вступает у валторн. Она выдержана в ритме того же медленного марша и также замкнута на тоническом звуке (фригийский ля минор), создавая ощущение кругового движения:



[44] W. Tappolet. A. Honegger, p. 206—207.

[45] Если бас-кларнет совершает это движение от звука *ми* на уменьшенную терцию вверх, то контрабас движется симметрично на тот же интервал вниз и обратно.

[46] Здесь нет точного повтора, и в конце симметрично расходящееся движение доходит до квинты.

Характерно, что в сопровождении, акцентирующем ту же мерную поступь, все время слышны альтерированные звуки, как бы обволакивающие пульсирующие вертикали вязью диссонирующих признаков (вместе с тонической квинтой в басу звучат и тритон, и уменьшенная октава), тема еще раз повторяется, и у альтов и виолончелей вступает побочная партия, точнее вторая тема Rondo, в форме которого написана вся часть.

Общий характер всей главной партии, рефрена Rondo своим обликом чем-то напоминает «Быдло» Мусоргского. То же тяжелое мерное движение с накладывающейся на него «круговой» темой... То же ощущение подневольного марша, совершаемого запряженными в страшную, крепкую упряжку.

Вторая тема (виолончели), по замыслу автора, — «защитная реакция человека»:



Лирический образ трепетен и даже импульсивен — об этом говорит хотя бы непосредственное сочетание половинных и шестнадцатых длительностей. Ему контрапунктирует интонационно близкая тема альтов.

И, как это уже не раз бывало в развитии симфонии, почти тотчас же появляются тревожные спутники, создающие ту атмосферу «сопротивления», преодоления препятствий, которая и стимулирует импульсивность развития лирического образа. Все это уже наши знакомые: валторновая «круговая» тема, вьюжные короткие мотивы из вступления к первой части и, наконец, почти у всех деревянных возникают низвергающиеся, глиссандирующие рывки из главной партии первой части симфонии. Здесь они более экспрессивны, во-первых, за счет замены хроматически нисходящих звукорядов глиссандирующими (по двадцати четырем хроматическим звукам), во-вторых, за счет масштабного уплотнения их в процессе развития. И опять на память приходит токката Восьмой симфонии Шостаковича...

Вновь вступает марш «роботов». Новое в нем — появление в других голосах коротких реплик — то акцентирующих напряженность, трудность подневольной поступи, то имитирующих жалобы рабов, тянущих лямку. Особое внимание заслуживает вплетение темы, очень близкой главному лирическому образу (De profundis). Ее также интонируют высокие виолончели, но, в отличие от второй части, тональная сфера здесь усложнена и тональность темы (Си-бемоль мажор) оказывается в тритоновом соотношении с одновременно звучащим тоническим басом. Так же, как и во многих других случаях, сама лирическая тема вначале выделена

высоким, лирически напряженным регистром, на который падает и самый яркий мелодический ее оборот, в дальнейшем же она нисходит и как бы постепенно растворяется в «общих формах движения» [47].

Тема «марша роботов» появляется у медной группы в классическом своем виде: с акцентированными звуками и встречным «внутренним» движением. Все тяжелей и мощнее его грозная, маршевая поступь. Регистр повышается. В высоких струнных вступает «вторая защитная» тема, контапунктируя и с главными маршевыми темами (в том числе и валторновой) и глиссандирующими рывками деревянных. Таким образом во втором проведении рефрена-марша как бы синтезируются все три пласта: у группы деревянных — глиссандирующие рывки, у медных — марш роботов, у струнных — лирическая «защитная» тема, получающая здесь значительное развитие: она-то и приводит к небольшому десятитактному лирическому, но напряженному интерлюдийному разделу, излагающему еще раз тему, близкую к главной партии:



Фактура ее насыщена(струнные, гобой и английский рожок) и во многом подчинена основному лейтритму марша роботов (характерная группировка , пунктирный контрапункт у виолончелей), что несколько меняет ее прежний безмятежный характер.

После этого лирического «островка» второй интермедии Рондо — имитационное нарастающее вступление «вьюжного» мотива приводит к третьему, наиболее импульсивному проведению марша роботов. Впервые валторновый круговой мотив переходит к тромбонам; в отличие от первых проведений здесь нет уже места лирическим образам. Глиссандирующие импульсные рывки деревянных перемежаются с восходящими грозными ходами медных и бурными остинато струнных. Последний бешеный «накат» струнных врывается в главную кульминацию — раздается всеобщий крик-мольба: Dona nobis pacem! («Дай нам мир!»).

Тринадцать вершинных тактов части (да и всей симфонии в целом) представляют троекратное чередование сложного фонического политонального комплекса (шесть аккордов всего ор-

---

[47] Такой метод изложения лирических тем-монологов характерен для многих произведений современного лирико-психологического симфонизма.

кестра) и темы марша роботов (низкий регистр медных, деревянных и контрабаса). Главная тема подневольного человека как бы разрывается на части аккордами-криками, призывами о помощи. Неожиданно звучит, троекратно повторяясь, нескончаемый крик угнетенного сердца «Дай нам мир!»[48].

Последний призыв особенно сложен своими напластованиями. В нем звучат одновременно и трезвучия *Fis*, *B*, *E* и уменьшенные квинты на *cis*, *gis* и т. д., и переченья *g* и *gis*, *d* и *des* и т. д. Впечатляет этот аккорд именно своей «страшной», истеричной фоникой.

Повышение последнего комплекса (а в некоторых средних и нижних голосах — понижение) на малую секунду и последующий знакомый глиссандирующий рывок с вершинных звуков вниз отчетливо проясняют происхождение всех кульминационных истеричных аккордов-выкриков. Это низвергающиеся «обвалы» из первой и этой же — третьей частей. Как и в токкате Восьмой симфонии Шостаковича, они как бы имитируют крики жертв, вопли загнанных в жизненную «душегубку».

И так же, подобно Восьмой симфонии, после истеричной кульминации наступает прострация, тишина. И из тишины возникает нечто торжественное, лирическое, «небесное». Устанавливается ясный и прочный До-диез мажор[49], совсем медленное и тихое движение Adagio; первые скрипки и виолончель соло истово «несут», именно «возносят», как бы боясь расплескать, дважды восходя из низких регистров — торжественную и нежную песнь.

Лишь в ходе этого мирного, светлого шествия, напоминающего коду первой части Шестой симфонии Чайковского возникают два мягких акцента с упором на два трезвучия пониженных минорных ступеней (*ля* и *ре*). На одном из них, как эхо, у деревянных словно вдалеке возникает знакомый ритм марша роботов. Еще одно воспоминание о том же, издалека сквозь дымку (четырехтакт медных и деревянных) и вот где-то в поднебесье уже заворковал голубь мира: вступил знакомый нам птичий, флейтовый наигрыш — тот, что прозвучал впервые еще в коде первой части.

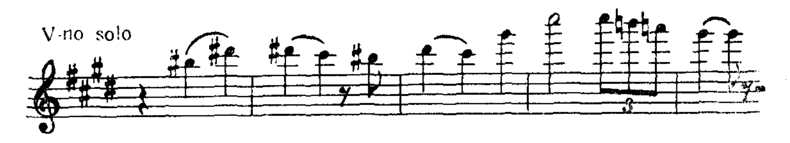
Вместе с наигрышем птицы мира струнные, в увеличении, интонируют ходы из второй части (контрапункт к главной теме) и лирического «островка» третьей. Об этом особенно ясно говорит солирующая виолончель. Скрипка соло рождает еще одно воспоминание — траурную тему De profundis из средней части

---

[48] W. Tappolet. A. Honegger, p. 206—207. Примерно так же строит свои кульминации в драматических первых частях Восьмой и Десятой симфонии Д. Шостакович: на кульминационном проведении главной темы, разрывая ее экспрессивными вклинениями.

[49] Вернее все же трактовать его как торжественный, пафосный Ре-бемоль мажор.

Adagio с характерным триольным ходом, близким окончанию песни Марфы из «Хованщины»:



звучит она как бы в дымке далекого воспоминания, еще более лирически, чем в заключении Adagio [50].

И еще один раз, в заключении эта дружная пара «результирующих» образов возникает в высоких прозрачных регистрах, в ясном и возвышенном *До-диез мажоре*. «Надежда мира... желанная безмятежность... Есть еще птицы, чтобы петь на деревьях...» [51]. Такова кода симфонии.

Третья часть симфонии менее пестра, чем первое Allegro — в ней все подчинено маршу роботов. Три последовательно прогрессирующих его наплыва, все с более мощным обрастанием темами-спутниками приводят к центральной кульминации: Dona nobis pacem! И как ответ возникает надежда, вновь где-то на горизонте вспыхивают далекие зарницы, щебечут птицы. Это, разумеется, не победа человека, это еще не освобождение, но это та точка душевной опоры, которая так нужна человеку, чтобы выдержать все, прежде чем окончательно освободиться от оков капиталистической, роботной «цивилизации».

И в этой части, да и во всей симфонии, впечатляют приемы эстетического обличения — подчеркнутая механичность, повторяемость одной и той же ритмической формулы. Как близки в этом отношении друг к другу «идиотические» темы роботов третьей части и нашествия из Седьмой Ленинградской симфонии! Выразительны и приемы «злой» фоники: разнообразные фонические аккордовые комплексы или политональные наложения, или окутывание вертикалей знакомой темы вязью диссонирующих призвуков! И все это, как уже говорилось, сочетается с подчеркнутой определенностью тональной окраски моментов разряжения, покоя, безмятежности.

Третья симфония показательна монотематизмом цикла. Об этом наглядно свидетельствует хотя бы огромное драматургическое значение (противопоставление) тем Adagio в финале или, наоборот, преемственность ряда «злых» его тем с первым Allegro или же сквозная идейная роль свирельного «птичьего» наигрыша — этого своеобразного музыкального «голубя мира». Поразному, но им оканчивается каждая из частей цикла. Несколько

---

[50] Кстати, и во второй части, особенно в заключении, она также была связана с флейтовым наигрышем.

[51] D e l l a n n o y. Honegger. Paris, 1953, p. 198.

меньше, но все же значительна роль и «вьюжных» мотивов вступления — они рельефно откликаются в последней части.

Помимо изобретательной драматургической «перекраски» тем (например, траурной темы De profundis) глубоко впечатляют мастерские приемы развития смысловых тем в антагонистической интонационной атмосфере, например, лирических тем в зловещем интонационном «окружении» образов первых и третьих частей симфонии. Немало общего с другими симфонистами-современниками и в изложении самих лирических тем. Они почти всегда противопоставлены злой механичности отрицательных образов своим жизненным трепетом, наполненностью живыми речевыми интонациями, гибкостью интонирования. Показательна также — как общая черта — особая роль первого, наиболее выразительного «зернового» мотива или даже одного начального оборота лирической темы с последующим «растворением» в общих формах интонационного движения. Такие темы напоминают речь нервного, импульсивного человека, вначале эмоционально реагирующего в споре и постепенно сникающего.

Третья симфония, как и Вторая, демонстрирует огромную роль реприз-разработок, синтетической репризности, кодовых построений. Они приобретают порой бо́льшую драматургическую значимость, чем разработки. Причем именно благодаря активной роли политональности и полиладовости объединение тем рождает особый эффект — создание сложного драматургического целого как синтез одновременно и параллельно развиваемых звуковых пластов. Это также важнейшая отличительная черта современного симфонического мышления.

•

Попробуем сделать некоторые выводы.

Обе симфонии — трехчастные циклы. В обеих ясно ощущается принцип кругового «спирального» развития: финалы возвращают атмосферу первой части: в них появляются и темы первого Allegro (Третья симфония).

Вторые части — лирические оазисы, хотя в средних разделах обоих Adagio мы чувствуем наплывы агрессивных образов первых частей.

Образный строй Второй симфонии, видимо, более органично связан с событиями и атмосферой мировой войны, хотя и не ограничивается ими. В Третьей же симфонии образы войны, если и проступают достаточно ясно в первой части, то в финале антигуманистическое начало обобщено более широко как постоянное порабощение человека условиями, обстановкой жизни, ее варваризмами, принуждением. Именно поэтому, видимо, Онеггер и нашел для него своеобразную форму — медленный «марш роботов», своеобразный образ «человека в упряжке».

Характерно, что финалы обеих симфоний воплощены казалось бы в традиционной, «объективно» жанровой форме (во Второй — тарантелла; в Третьей — марш), но в отличие от симфоний XIX в. такая форма финалов не противопоставлена всему циклу характерностью своего танцевального движения, она не создает, как в симфонии романтиков, конфликта атмосферы народного праздника и драматического облика героя. Новое в ней — внутренняя противоречивость образности — «хамелеонность» танцевального движения. Оно может быть и «невинно-нейтральным» и в то же время сдвигаться в иной мир — мир злой гротесковой образности. Заметим здесь же, что маршевое движение вообще, как правило, воплощает, злую, агрессивную, антигуманистическую силу. Эти традиции восходят, как известно, к классике, но, сравнивая примеры, отчетливо ощущаешь и различие: если в классике марш — целостный жанровый номер-обобщение, то в симфонии XX в. это гораздо более опосредованное обобщение с многосоставностью образа и лишь общим характером «жесткого» агрессивного движения.

В симфониях Онеггера огромное драматургическое значение приобретают просветленные лирические коды — и в отдельных драматических частях (например, Adagio Второй симфонии), и во всей симфонии в целом. Именно в заключениях циклов Онеггер вводит необычные средства: во Второй симфонии трубу соло, одноголосный новый и неожиданный материал (хорал-гимн): в Третьей — лирическое свирельное воркование голубя мира, которое последовательно заключает каждую часть цикла, а в финале приобретает особое программное значение. Тем самым в обоих циклах Онеггер почти одинаково трактует идею своих произведений: «в страшном, суровом мире человеческой жизни еще вспыхивают зарницы надежды на лучшее будущее». Во Второй симфонии эта общая идея конкретизируется предвосхищением будущей победы над темными силами войны, в Третьей же она звучит более неопределенно и туманно, более лирично, как напоминание о том светлом, что еще осталось для человека на земле.

Adagio коды третьей части своим эффектом торжественного «вознесения» в высокие регистры имеет немало общего с кодой первой части Шестой симфонии Чайковского.

Эти просветленные образы безусловно связаны с двумя началами: природой и религией. Как уже говорилось, религиозные образы трактуются композитором достаточно широко, не узко догматически, но они ясно присутствуют и в заключительном хорале-гимне Второй и в торжественно светлых мелодических линиях Третьей симфонии (вторая часть и заключительное Adagio). Программное их значение несомненно — об этом свидетельствует и драматургическое положение в цикле и эстетическое наполнение их. Они противопоставлены образам войны, антигуманистиче-

скому началу не как силы борющиеся, а как контрастные начала, якобы несущие радость и надежду человеку, как «религиозно-окрашенный гуманизм» (Т. Манн). Вообще Онеггер нигде не конкретизирует конфликтные силы, столкнувшиеся в войне, не рисует и батальных эпизодов. Война воплощается им как обобщенное явление человеческого несчастья, страха, тревоги. Лишь звуки военных сигналов, вскриков, маршей привносят в симфонию ощущение военной атмосферы (первые части обоих произведений). В конкретных условиях антифашистской борьбы силы, связанные с церковью, порой играли объективно положительную роль. Это и воплощено в симфонии, как этически возвышенное, впрочем и не лишенное подчас некоего «благолепия».

Положительная просветленная образность представлена в симфониях и в многочисленных темах-исповедях. Не все они равноценны, например, на наш взгляд, побочные лирические темы первой части Третьей симфонии не принадлежат к числу особенно выразительных и содержательных. Но в то же время темы вторых частей, особенно Третьей симфонии, ее же финального Adagio поистине вдохновенны.

Хочется обратить внимание на большую роль в них речевых интонаций. Это именно темы-исповеди, темы задушевных бесед, как, например, во второй части Третьей симфонии. Такие темы особенно в драматических первых частях, явно речитативны, с гибкой сменой ритмических группировок и тональных отклонений, поэтому они мобильны, легко переходят в драматические реплики; напротив, — лирические «результирующие» темы Adagio более напевны, эстетически возвышенны. Но роль и того и другого тематизма — монологической и распевной мелодики — в развитии симфонического действия в одинаковой мере значительна.

И в распевных темах (например, в Adagio второй части) огромное значение приобретает вариантность зерна и его продолжение. Прежде всего — в репризах, где ни в одном случае тема не проходит в экспозиционном виде; но и не только в них. Здесь мы можем встретить и метроритмическую вариантность и расширение темы путем вклинения новых тактов (вторая часть Третьей симфонии), и сплавление с другими мотивами, и значительное мелодическое развитие зерна в репризах (второй эпизод в третьей части Литургической симфонии).

Очень важно отметить довольно частый «бетховенский» прием изложения лирической темы в драматической атмосфере главной партии. С ним же связан и характер синтетических реприз (например, реприз обоих трехчастных Adagio), в которых сочетаются лирические главные темы и драматические образы средних частей (во Второй симфонии восходящие «командорские», злые ходы, в Третьей — поначалу суровая, траурная тема De profundis). В репризе Adagio Третьей симфонии главная куль-

минация всей части построена именно на последовательно активизирующейся и кульминирующей скорбной теме из средней части.

Своеобразная синтетичность проявилась и в репризном изложении драматической темы первой части Третьей симфонии, когда в репризе, переосмысливающей в лирико-драматическом плане «злую» тему главной партии, она синтетизируется по вертикали, рождая своеобразную форму «вертикальной» репризы.

Наконец, принцип объединения тем играет большую роль в драматических нагнетаниях, при подходах к главной кульминации, например, в финале Третьей симфонии.

«Злые» темы, и, в частности, главные партии первых Allegri излагаются разнообразно. Почти всегда они аскетичны, построены на резких, угловатых интервалах, скачках на септиму, нону (Третья симфония), паузированы. Причем иной раз, например, в первой части Второй симфонии они сразу как бы экспонируются в двух аспектах: как агрессивные, наступающие или усмехающиеся. Как и обычно, разработки Allegro основаны на метаморфозах именно главных, начальных оборотов этих тем. Но характерно, что разработки не только не выделяются в крайних частях сонатной симметрии своей динамикой, но порой разработочность ощущается сильнее именно в экспозиционном и репризных разделах, — прежде всего за счет столкновения первой темы с контрастными лирическими образами, что чаще всего отсутствует в самой разработке. Именно в этих разделах, преимущественно репризном и рождаются главные кульминации развития всей части в целом.

Экспозиции же нередко представляют почти «батальные» картины с мотивами-сигналами и тревожными остинато, в атмосфере которых и раскрывается в полной мере характер драматической главной партии. *«Разработочные», динамические условия* становятся для нее *экспозиционными*. Не менее показательна в этом отношении интонационная многосоставность темы главной партии Allergo Третьей симфонии — контрастность фактуры ее элементов также способствует общему ощущению ее динамичности и определяет характер экспозиционной разработки.

Большое драматургическое значение приобретают спутники «злых» тем, в частности, «мертвенные», суровые восходящие ходы, большею частью у духовых (вторая часть Третьей симфонии, реприза первой части Второй симфонии), разнообразнейшие приемы массирования «злой» фоники: в ее создании огромную роль играют политональные наложения, сложные бифункциональные аккорды, жесткое движение во встречных направлениях ритмически-синхронных мотивов главным образом у струнных divisi (первая часть Третьей симфонии), полиритмические и стретторитмические эффекты (своеобразная «ритмическая имитация»).

В связи с этим интересны и разнообразные остинатные приемы (во всех «этажах» партитуры, «вращающиеся» остинато, восходящие и нисходящие звукоряды и т. д.), многообразные стретты, «имитационное массирование»; введение на коротких «участках» изложений по типу токкаты Allegro Третьей симфонии и пассакальи (Vivace Второй симфонии).

Гораздо реже полифонические приемы вводятся при проведении лирических тем. Двойной канон в побочной партии Allegro Второй симфонии — один из таких редких примеров.

Разнообразны структуры драматических кульминаций. Некоторые из них сознательно повторяют в более активном изложении предыдущую, образуя своего рода гряду вершин. Такие кульминации часто *строятся на «вдалбливании»* одного лаконичного оборота (например, в первой части Второй симфонии перед разработкой и в репризе). Другие — на жестком политональном, полиритмическом наложении и непрерывном встречном движении, мелких, ритмически синхронных длительностей, или сложных, полифункциональных аккордовых *комплексах*.

Кульминация финала Третьей симфонии, подготовленная тремя динамическими волнами, строится на намеренном разрыве темы марша роботов аккордовыми «криками» Pesante
Так же примерно экспрессивно «разрываются» темы в кульминационных проведениях и у Д. Шостаковича — в первой части Восьмой симфонии (тема вступления), в первой части Десятой симфонии (тема главной партии).

Мы знакомы по тому же финалу Третьей симфонии и с примером «тихой», лирической кульминации, с лирическим переосмыслением и контрапунктическим синтезированием экспрессивной, «рваной» темы в Allegro той же симфонии.

Наконец, достаточно типично для Онеггера и довольно обычное для драматических симфоний последней трети XIX в. *захлестывание разработкой начала репризы* и частое слияние их (например, первая и вторая части Третьей симфонии).

Важнейшим фактором музыкальной драматургии является тембровая сторона. Отметим, в частности, нежную регистровую зону высоких струнных и флейт как контраст «злой» фонике, *основанной на звучании низких регистров медных и деревянных* духовых (начало финала Третьей симфонии) и аскетично, в духе Стравинского, трактуемого фортепиано. Как у Шостаковича, это сфера лирических, проникновенных образов. Высокая флейтовая фоника особенно активно проявляет себя в Третьей симфонии (вторая часть, заключение всей симфонии), становясь важнейшим и *самостоятельным* образным фактором.

Наконец о монотематизме циклов. Наиболее последовательно он воплощен в Литургической симфонии. Прежде всего это касается темы «голубя мира». Она проходит в заключениях всех трех частей, постепенно принимая все более лирический облик:

от сурово-истового, посредневековому звучащего напева в ля-минорной коде первой части к высоким, светлым, «птичьим» тембрам флейт в до-диез-минор-мажорном заключении финала.

Но связь частей не ограничивается только этим. Напомним хотя бы о введении в финал симфонии «вьюжных» пассажей из стремительного вступления [52] к первой части или малотерцового мотива De profundis из нее же. В финал композитор вводит и интонации лирической виолончельной темы второй части — на ее основе и возникает «тихая», лирическая кульминация в одном из эпизодов Рондо.

Еще раз отметим важнейший вывод, касающийся ладотональной драматургии: активную, действенную роль противопоставления сложных политональных, полиладовых комплексов, бифункциональных аккордов, системы микротоник с намеренными переченьями в разных голосах партитуры, резкими, импульсивными модуляциями на коротких отрезках, заражение простых мелодических попевок «инородными» звукорядами, роль противопоставлений всевозможных обострений неустоев, «злой» фоники, с одной стороны, и преимущественно заключительных эпизодов нарочитого покоя, намеренно чистой и постоянной диатоники, ясных тональностей, тонических органных пунктов — с другой. Как показательны с этой точки зрения ясно и устойчиво — тональные, мажорные, кодовые заключения обеих симфоний!

Так, развитие лада до двенадцатизвуковой диатоники, смелое и разнообразное «накаливание» неустоев, предельно широкая трактовка функциональности при сохранении тонального мышления оказываются и современными по языку, отвечающими импульсивности современного мышления и чувствования и, в то же время, мощными факторами в развитии, в воплощении конфликта, музыкальной драматургии.

Показательна и мелодическая активность симфоний Онеггера, особенно их медленных частей. Уже упоминалось о новой природе кантилены Adagio Литургической симфонии; хотелось бы здесь, в заключении, продолжить уже цитированное письмо композитора — его признание огромной роли для него, для концепции Третьей симфонии мелодического фактора.

«Чего мне стоила эта часть! — признается композитор в письме к своему другу по поводу Adagio Литургической симфонии. — «Я хотел развить мелодическую линию, в которой каждую формулу, каждый прием нельзя оставить без внимания: ни гармонические сдвиги, ни последование тонов, — ни один шарнир

---

[52] Подобный же динамический взлет к тревожному пунктирному остинато в верхних регистрах — фону динамической главной партии можно встретить и в Ньюйоркской симфонии Стравинского.

не сделан зря. Продлить мелодическую кривую от начала и до конца без повторений, без перерыва — о как это трудно!» [53]

Таковы некоторые выводы о двух симфониях А. Онеггера. В заключении книги мы вновь вернемся к ним в связи с общими проблемами симфонизма XX в.

•

Симфонии А. Онеггера, как и произведения Б. Мартину, П. Хиндемита или Б. Бриттена, — одна из ветвей современного западного симфонизма с присущими ей закономерностями и особенностями. Именно эта линия наиболее примечательна своим горячим стремлением откликаться на явления жизни. «Герой» онеггеровских симфоний встревожен окружающими событиями, остро реагирует на них, всегда озабочен судьбами человечества. С гневом и болью переживает он духовное порабощение человека, ужасы и страхи войны. Именно поэтому Онеггер, не разделяя крайностей экспрессионизма, безусловно связан с этой линией западного искусства: его творчество перекликается и с некоторыми произведениями Бартока (укажем, в частности, на обличение атмосферы капиталистического города в «Криках мира», финале «Литургической» симфонии и, например, в балете «Чудесный мандарин» венгерского композитора), и с графикой Мазереля и многими другими явлениями искусства нашего века.

Симфонии Онеггера обнажают неприглядную действительность капиталистического мира, повествуют о трагической участи человека в этом мире. В них ощутимо преобладают эмоции страха и страдания, грусти и предельного возбуждения. Позитивные идеалы, активные, волевые действия самого героя явно «притушены». И это типично для мироощущения многих и многих слоев западной интеллигенции, не лишенной гуманизма, но и не объединенной передовой идеологией своего времени. В жестокие годы оккупации прогрессивная интеллигенция Франции довольно ясно разделилась на два течения — активно участвующих в группах Сопротивления и «гордых одиночек», глубоко переживающих страшные дни, скорбящих о черной доле своего народа, но не находящих в себе силы для активного отношения к событиям. К ним относился и Онеггер. Обращение к религии, к некоторым специфическим образам неокатолицизма, к пантеизму — наглядные попытки найти духовную опору, но увы... Они служили лишь «оазисами утешения», временными выходами из «крепости осажденного духа». Видимо, поэтому лирические образы, противопоставленные началу зла, почти всегда ограничены сферой хрупкой лирики.

---

[53] W. Tappolet. A. Honegger, p. 206.

Правда, роль их в драматургии очень значительна. Некоторые из лирических тем эстетически необычайно впечатляют. Но они вызывают на челе исстрадавшегося героя лишь улыбку просветления, луч надежды и оказываются не способными высечь в его душе мятежный огонь Сопротивления. Подобно Э. Ремарку и Г. Грину в литературе, отчасти и лучшим мастерам неореалистического кино, Мазерелю в графике, искусство Онеггера искренно сочувствует человеку, показывая его одиноким и беззащитным в хаосе капиталистического мира; тем самым, невольно оно расшатывает и обличает это общество. В своем обличительном пафосе это искусство является союзником прогрессивных сил нашей современности. Об этом отчетливо говорят и «военные симфонии»...

Но, лишенное положительной программы, не способное подняться до защиты передовых, исторически обусловленных путей общественного развития, а порой и непротивленческое, пассивное, искусство Онеггера, его идеи, естественно, далеко не во всем могут быть близкими нашим идеалам.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Краткий обзор симфоний других западных авторов

Появление фашистских полчищ на полях Европы в 1939 г. не было абсолютной неожиданностью. Страшный, фашистский лик войны обнажил себя впервые в Испании. Здесь, на полях Гвадалахары, у стен Мадрида, фашизм столкнулся с теми, кто пытался остановить агрессию: сражавшиеся под знаменем юной республики молодые испанские рабочие и поэты, английские врачи и польские офицеры, советские летчики и французские студенты отлично понимали, что, если не заарканить фашистского хищника на берегах Тахо и Эбро, он неминуемо начнет истреблять все живое и на их родной земле. Увы, тогда эту истину воспринимали далеко не все. И германо-итало-испанские легионы Франко одержали верх: молодые испанские патриоты, как и духовные потомки лорда Байрона, оплатили эту победу большою кровью. . .

Грохот мадридских пушек не заглушил голос муз — на полях испанской битвы родились великие гуманистические произведения мирового искусства; вдохновенные сонеты Гарсия Лорки, поэмы Пабло Неруды, «Герника» Пикассо, многоплановый роман Хемингуэя. Не молчали и композиторы. В те годы зазвучали оперы, симфонии, песни, эпиграфом к которым стояли пламенные слова Пасионарии «Они не пройдут!»

Назовем хотя бы некоторые из них — известные песни советских композиторов А. Хачатуряна, В. Кочетова, музыка Д. Шостаковича к спектаклю «Салют, Испания!», симфония болгарина Любомира Пипкова, «Испанская симфония» чешского юноши

В. Неедлого, «Баллада» Б. Бриттена, оратория Д. Мийо, «Гранада» И. Станислава, боевые песни Ганса Эйслера, позднее была создана Третья симфония Г. Попова. В этих и других произведениях с активной силой был высечен публицистический огонь обличения агрессии, пафос антифашизма, открыта первая страница великой человеческой книги нашего века, имя которой «Борьба за мир».

Свою первую военную победу в Испании фашизм расценил как признак наступившей зрелости. После короткой передышки в 1937 г. его новая агрессия была остановлена дорогой ценой: в качестве жертвы были принесены Австрия, годом позже и Чехословакия. Так началась вторая мировая война — долгая, шестилетняя схватка с одним из самых страшных врагов, которые когда-либо были в жизни человечества.

Война с фашизмом велась в эти годы не только на французских и бельгийских полях, на польской и советской земле, не только артиллерией и танками; не менее остро шла и духовная война, в которой фашизм обличался средствами искусства, мастерами кисти и пера, резца и пластики. Искусство музыки также обнажило свое оружие. Многим композиторам пришлось осуществить это не в своем отечестве: в 1940 г. некоторые польские, венгерские, чешские и другие композиторы оказались на советской земле; крупнейшие деятели западноевропейской музыки переселились за океан: Стравинский и Хиндемит, Шенберг и Барток, Мийо и Мартину́, К. Вайль и Бриттен, Ганс Эйслер. И хотя до скромных университетских городков Америки (где, в своем большинстве, осели европейские музыканты) не доносились залпы орудий, не долетали едкие запахи печей Майданека и Освенцима — и здесь, за океаном родились партитуры, наполненные жаром гнева и ненависти, горечью утрат и разлуки, оды гуманизму и миру.

Произведения, посвященные теме войны и мира, разумеется, и на Западе были далеко не одинаковыми: с верой в будущее человечества, в конечную победу мира и полные пессимизма и страха; связанные с чувствами и мыслями масс народа и сугубо индивидуалистические: интернациональные и космополитические; рассчитанные на широкого слушателя и произведения — личные дневники, понятные и близкие лишь самому автору.

Наконец, сочинения военных лет можно дифференцировать и по другому признаку: некоторые из них носили военно-ритуальный, бытовой характер, они обслуживали непосредственно армейские будни — военные марши и боевые песни, полевые мессы и музыка похоронных шествий; другие же произведения претендовали на бо́льшее, их авторы стремились к более или менее глубокому обобщению в музыкальных образах страшных военных потрясений, в этих сочинениях связывались подчас раз-

личные жизненные впечатления, часто и не имеющие прямого отношения к войне, создавалось единое философско-художественное целое, имеющее целью постижение мира. Разумеется, для истории культуры эти сочинения не равноценны; первые — лишь скромные документы своей эпохи, лучшие же из второго ряда вошли в историю мировой культуры как творения непреходящей ценности, как вдохновенные явления жизни человеческого духа в тяжкие дни его испытаний, как символы высокого гуманизма.

Почти в каждой стране и ее армии, в отрядах сил Сопротивления рождались свои боевые песни, песни-флаги часто безымянных авторов. В них, как и в военных маршах, воплощен патриотический дух, народная мощь антифашистского сопротивления. Таков, например, марш Вита Неедлого «Победа будет за нами» или марш его же соотечественника Богуслава Мартину. Показательно, что оба композитора писали их вдалеке от своей земли: первый для чешских отрядов, сражающихся с фашистами на советской земле, второй — для подобных же соединений, сформированных во Франции. Для тех же французских военных отрядов чехов и словаков Мартину создал в 1940 г. свою «Полевую мессу». Это большое сочинение довольно типично для того времени, поэтому мы уделим его характеристике несколько строк.

«Полевая месса» написана для баритона, мужского хора, фортепиано и ансамбля духовых и ударных. В ней многое напоминает традиции известной «Глагольской мессы» Яначка: текст построен в виде «свободной» молитвы (на чешском, а не латинском языке) с вкраплением строф из четырех псалмов ортодоксальной мессы. Слова написаны И. Мухой, текст достаточно патриархален и ретроспективен. Лучшее в нем — воплощенные в поэтических строчках печаль солдата по родной земле, «наплывы» далекой Родины («Отчизна далекая. Путь святой детства нашего! Звоны вечерние! Отчизна далекая, поля обильные! Сад осенний!»). Подобные строчки дали возможность композитору наряду с несколько традиционными хоральными оборотами ввести и поэтические славянские лирические попевки:



Словам «От чужих берегов голос мой к тебе взывает...» предшествует длинная серия параллельных, немного задумчивых хо-

ральных аккордов гармониума с частыми плагальными последованиями:



Зато в других эпизодах Мартину разворачивает целые батальные сцены в исполнении, главным образом, грандиозной батареи ударных. Здесь автору, как видно, пригодился его творческий опыт конца 20-х годов («Хафтайм», «La bagarre» и другие урбанистические произведения) с их моторикой, активным использованием джазовых приемов. Сложная симфония ритма, «приправленная» боевыми фанфарами труб и фортепиано, наглядно создает у слушателя динамическую картину боя.

«Полевая месса» Мартину — не откровение: в ней встречается немало и блеклых хоральных образов, диктуемых текстом; но яркость отдельных эпизодов, динамичность сочетания контрастных эпизодов все же выделяют ее в произведениях этого жанра, созданных в военные годы для частей западных армий.

В первые годы войны возникли и «короткометражные» концертные симфонические пьесы. Так, через 20 дней после приезда Д. Мийо в США в концерте под его управлением была исполнена «Траурная музыка», написанная французским маэстро, по его словам, под непосредственным впечатлением последних дней битвы за Францию — истинной ее трагедии, развернувшейся на глазах самого композитора. К сожалению, качество этого произведения не идет в сравнение, скажем, с возникшей почти в то же время симфонической эпопеей Шостаковича (Ленинградская).

Значительно более ярким произведением в этом жанре была созданная в Америке, в том же году двадцатисемилетним лондонцем Б. Бриттеном «Симфония-Реквием» [1]. Трехчастная симфония посвящена памяти родителей автора и таким образом ее суровые траурные образы отражают трагические коллизии и общественных и личных событий. Каждая часть симфонии названа именем известных разделов заупокойной мессы: первая — Lacrimosa, вторая — Dies irae, третья — Requiem aeternam.

Названия частей, следующих друг за другом без перерыва, разумеется, отражают лишь общий их эмоциональный колорит: печальная жалоба на $^6/_8$ с характерным лейтритмом и остинато ударных, вырастающая в картину траурного шествия первой части, вихревое, драматическое, а в зоне главной кульминации

[1] Первоначально симфония создавалась по заказу японского правительства к юбилею царствования японской династии, но не была принята заказчиком как «чересчур христианская».

прямо-таки неистовое скерцо среднего Allegro con fuoco («Пляска смерти», по определению самого автора), и лирическое, просветленно-траурное заключение (в звукоряде с пониженными ступенями) — таков общий облик этого трагедийного симфонического цикла, чем-то немного напоминающего «Симфонию псалмов» Стравинского; Симфония звучит своеобразно благодаря многочисленным (особенно в крайних частях) сольным эпизодам в исполнении различных инструментов, в том числе и введенного в партитуру альтового саксофона, нередко как бы имитирующего человеческий голос; в средней части эти эпизоды принимают зловеще гротесковый оттенок и строятся на искажении тем крайних частей. Позднее именно эти печальные исповеди — инструментальные монологи, как и смысловые тематические сдвиги-гримасы, принцип монотематизма станут важнейшими и характерными элементами драматургии крупных симфонических полотен, посвященных второй мировой войне.

23 года спустя Бриттен вновь обращается к той же образности: в 1963 г. в *заново отстроенном соборе в Ковентри, разрушенном* фашистскими бомбами, прозвучал его «Военный реквием» — одно из самых сильных произведений нашего времени, вдохновленных переживаниями военной трагедии 1939—1945 гг.

Еще один реквием — П. Хиндемита на слова Уитмена («Тем, кого любим») был написан тотчас же после окончания войны. Он посвящен памяти Ф. Рузвельта; это произведение лишь отдаленно связано с войной.

Лик смерти, атмосфера тюремной камеры, насилия и жестокости возникали в те годы и в других музыкальных жанрах западных авторов, причем образы этих сочинений принимали подчас обличье древних исторических героев и событий. Таковы, например, «Песни узников» Л. Даллапиккола или «Хоры мертвых» Г. Петрасси, созданные в 1940—1941 гг. Примечательно, что авторами этих произведений оказались представители сравнительно молодого поколения музыкантов Италии, в противоположность старшему, которое в большинстве своем (Пицетти, Альфано, Малипьеро, Респиги, Казелла) если и не во всем разделяло принципы культурной политики дуче и его окружения, то во всяком случае и не считало необходимым воевать с правящим национал-фашизмом своим искусством.

Даллапиккола и Петрасси были одними из немногих, кто, пусть иносказательно, но протестовал против удушья исполинской фашистской государственной «камеры», в которую превратили их родину фашисты. В «Песнях узников», написанных для смешанного хора и своеобразного инструментального ансамбля (фортепиано, арфа, ксилофон, вибрафон, колокольчики и ударные), перед слушателями возникают три известные исторические фигуры узников-смертников — Марии Стюарт, молящей бога об освобождении (в оркестре использован напев Dies irae,

фигурирующий во многих аналогичных по теме произведениях как образ страха, ужаса, смерти), римского философа Боэция с его предсмертным призывом к людям (текст взят из его «Утешения философией») и неистового монаха Саванаролы, прощающегося с жизнью. . .

В этом произведении Даллапиккола ввел элементы свободно трактованной двенадцатитоновой системы; те же средства в сочетании с тональными и политональными эпизодами, использованием натуральных ладов применил для выражения чувств страха, прострации и Петрасси в «Хорах мертвых»; это произведение, пожалуй, даже более экспрессивное, чем оратория Даллапиккола, написано на текст диалогов Д. Леопарди. Исполнителями здесь также выступают смешанный хор и специфически холодный тембровый состав ансамбля, состоящий из духовых, контрабасов, ударных и трех роялей. Последнее, как видно, не без влияния «Свадебки» Стравинского.

Оба драматических мадригала («Madrigalissimo drammatico») сочетали великие традиции Монтеверди с новым интонационным наполнением и имели большой успех в разных странах как музыкальное «знамение» своего времени.

Наконец, необходимо упомянуть еще о двух близких по духу сочинениях — «Песнях страждущей Франции» Орика и трагедийной кантате «Огненный замок» для хора и оркестра Д. Мийо на слова Ж. Кассу, в отвлеченных образах которой воссоздаются страшные картины фашистских лагерей [2]. Хоры идущих к печам смертников сочетаются в кантате Мийо с прорезающими их резкими, как удар бича, командами палачей. Произведение носит явно экспрессионистский характер.

В этих сочинениях впечатляли острота и драматизм переживаний, близких тысячам людей, страдавших в атмосфере насилия; и вместе с тем в них чаще всего отсутствовало активное начало — сила сопротивления злу. Такой же оказалась и драматическая по характеру Шестая симфония («военная») У. Воан Уильямса, написанная уже после окончания войны и радости победы и все же с финалом, в полифонической вязи которого рисуется, по замыслу композитора, картина «мягкого, смертельного угасания в молчании»; войне же посвящена и симфония французского композитора А. Соге.

В соседстве с такими произведениями явно выигрывают в своем замысле немногочисленные симфонии о войне и мире, созданные композиторами-коммунистами: Четвертая симфония австрийца М. Рубина (первая часть — «Детский крестовый поход 1939 г.» по стихотворению Б. Брехта; вторая часть — «Освободительная война»; третья — «Пастораль» и четвертая — «Строи-

---

[2] Немало знакомых и родственников Д. Мийо были умерщвлены здесь, в том числе и его любимый племянник Жан.

тельство мира»). Четвертая же симфония итальянца М. Зафреда, посвященная борьбе сил Сопротивления, с финалом, использующим песню М. Блантера «Катюша» (ставшую, как известно, гимном итальянских партизан), Симфония для струнного оркестра немца Э. Майера, написанная под большим влиянием «военных» симфоний Шостаковича, «Красноармейская симфония» чеха И. Станислава.

В самый разгар войны — в 1943 г. Бостонским оркестром под управлением С. Кусевицкого была исполнена новая, Пятая симфония американского композитора Р. Гарриса. На титульном листе этой партитуры стояло следующее авторское посвящение: «Как американский гражданин я горд посвятить свою Пятую симфонию героическому и свободолюбивому народу, нашему великому союзнику — Союзу Советских Социалистических Республик в знак признания его военной мощи, его веры в мир во всем мире, его способности решать материальные мировые проблемы, не теряя при этом страстной веры в фундаментальную значимость искусства».

Позднее, во время приезда в СССР в 1961 г. автор, продирижировав этой симфонией в зале Московской консерватории, добавил, что посвятил ее Сталинграду; само содержание симфонии, однако, не дает никаких конкретных данных для такого посвящения, хотя общий характер ее и не лишен элементов батальности (первая часть), лирического драматизма (вторая часть). Первоначально части симфонии имели следующие авторские заголовки: первая часть — «Прелюдия», вторая — «Хорал», третья часть — «Фуга» [3].

В первой, драматической части симфонии Р. Гарриса присутствуют изобразительные моменты: восемь валторн вводят тревожный лейтритм ♪♫, на котором струнными, с постепенным включением всего оркестра, излагается батальная тема на $^6/_8$, близкая по характеру теме первой же части Концерта для оркестра Бартока. После импульсивной и во многом изобразительной первой части низкими суровыми духовыми на фоне размеренных «шагов» funebre (струнные, литавры) начинается «хорал». В среднем разделе формы струнные поют длинную жалобную кантилену; повторение торжественного хорала заканчивает медленную часть цикла. В финале преобладает имитационная фактура; в центре его — трехголосная фуга, переходящая в дальнейшем также в гимническое окончание; по мысли автора, оно должно было, видимо, знаменовать грядущую победу.

Хотя в некоторых темах симфонии Гарриса мелькают интонации американских народных песен (в частности, пентатонические

---

[3] В более поздних изданиях партитуры эти подзаголовки были сняты, так же как и текст посвящения.

обороты), в целом тематизм ее[4] довольно немощен, мало оригинален и произведение не оставляет сильного впечатления.

Все эти произведения выгодно отличают от других вера в будущее, оптимизм концепции, стремление авторов к демократичности языка, к доступности широкому слушателю. Но, к сожалению, эти партитуры не освящены творческой фантазией большого авторского таланта, прозорливостью художественной формы, позволяющей эффективно, эстетически-полноценно выявить намеченное прогрессивное содержание. При всем их «документальном» значении они все же не способствовали активному поступательному движению искусства, не открывали в его жизни новых художественных горизонтов. Поэтому нет оснований привлекать к ним внимание читателя.

Мы остановимся на небольшой группе симфонических сочинений, представляющихся нам наиболее крупными и значительными творениями искусства военного времени, принадлежащими перу не советских авторов. В этих произведениях, при всех свойственных им противоречиях, содержание, прямо или косвенно связанное с темой войны, получило совершенное художественное воплощение и знаменовало важные и интересные, во многом новые тенденции зарубежного симфонизма. Мы обратили внимание читателя на симфонии А. Онеггера; теперь кратко охарактеризуем Симфонию в трех частях И. Стравинского, Концерт для оркестра Б. Бартока, Двойной концерт, Третью симфонию и «Лидице» Б. Мартину.

•

Симфония в трех частях И. Стравинского написана, как известно, в 1945 г. по заказу Ньюйоркского филармонического общества. Как и в других случаях (например, с Симфонией в *до*), получив заказ, композитор обратился к уже имевшимся у него «заготовкам» с целью возможного использования их в будущей симфонии. Они были связаны с двумя совершенно различными источниками: эскизами к задуманному еще в 1942 г. фортепианному концерту и фрагментами из музыки к кинофильмам, в частности, «Песне Бернадетты» (по сценарию Верфеля).

В начале 40-х годов американские продюссеры не раз пытались привлечь прославленного маэстро — тогда еще голливудского новосела — к кинематографическому бизнесу. Но каждый раз общий язык найден не был, и сделки не осуществлялись. Так случилось и с фильмом по сценарию Верфеля, произведения которого Стравинский знал и которыми живо интересовался. Кроме предложения озвучить этот фильм, композитора осаждали прось-

[4] Симфония написана для большого состава (8 валторн) с включением в партитуру фортепиано и саксофона.

бами написать музыку и к популярным в то время фильмам на военную тему, особенно с русскими эпизодами.

В эту пору композитор довольно часто посещал кинофабрики и смотрел фильмы, в том числе хроникальные и документальные ленты о войне. Многие кадры произвели на него сильное впечатление; он как бы воочию ощутил дыхание страшного поединка с фашизмом, происходящего там, далеко, за океаном; многое вспомнилось из того, что подготавливало войну, чему он сам был живым свидетелем в последние, предвоенные посещения Германии, где уже заметно давали о себе знать новые порядки.

Вот одно из таких свидетельств самого композитора. «Однажды в 1932 г. в Мюнхене я увидел отряд «коричневорубашечников», который проходил по улице под балконом моей комнаты в гостинице «Bayerische Hof» и напал на группу горожан. Те пытались защищаться, укрывшись за скамьями на тротуарах, но вскоре были буквально разгромлены за своими неповоротливыми щитами. Полиция в конце концов прибыла, но нападавшие скрылись бесследно. В этот же вечер я обедал с Верой де Боссе (впоследствии женой композитора. — *Б. Я.*), с фотографом Эрихом Шалл в маленьком ресторанчике на Allée. Три человека со свастикой на нарукавных повязках вломились в комнату и один из них начал поносить евреев, причем метил в адрес нашего столика. Дневная уличная стычка еще стояла у нас перед глазами, и мы заторопились к выходу, но тогда горланящий нацист и его приспешники увязались за нами, оскорбляя и угрожая нам. Шалл запротестовал, и тогда они принялись его избивать и толкать ногами. Мисс де Боссе побежала на перекресток, разыскала полицейского и сказала ему о том, что убивают человека, но это сообщение не возымело никакого действия. Мы были спасены благодаря своевременно подвернувшемуся такси и, хотя Шалл был избит и окровавлен, мы отправились прямо в суд при полицейском участке, однако судья был столь же мало встревожен нашим рассказом, как и постовой полицейский: «В нынешней Германии подобные инциденты случаются ежеминутно», — это было все, что он сказал нам» [5].

Эти эпизоды, ожившие в памяти, как-то причудливо слившиеся с увиденными теперь кинематографическими кадрами, и создали, как видно, ту атмосферу, в которой сложились и родились образы Ньюйоркской симфонии. Сам автор так замечает по этому поводу: «Каждый эпизод симфонии связывался в моем воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто кинематографическим по происхождению» [6]. В то же время Стравинский отрицал наличие какой-либо конкретной программы в симфонии: «Возможно,

---

[5] I. Stravinsky, R. Craft. Dialogues and Diary. New York, 1963, p. 84.
[6] Там же.

что впечатления нашей тяжелой эпохи, с ее стремительно меняющимися *событиями*, с ее отчаянием и надеждой, с ее беспрерывными мучениями, крайним напряжением и, наконец, некоторым просветлением оставил след в этой симфонии» [7].

«След» — сказано осторожно, но близко к истине, ибо, как уже говорилось, атмосфера военного времени — важнейший (но не единственный!) фактор, определивший облик симфонии; многое в ее первой части было связано с характером имевшихся уже заготовок для фортепианного концерта, образы же «хрупкой лирики» второй части безусловно оказались в прямой зависимости от «музыки арф», заготовленной впрок для фильма «Песни Бернадетты» (эпизод *«явления богоматери»). Хотя, композитор* сделал немало для того, чтобы ввести и эту музыку в общий замысел симфонического целого, все же ярко выраженный неоклассицистический стиль именно второй части, несколько выделяет ее во всем драматическом цикле.

Трехчастный цикл симфонии, как и другие произведения подобного жанра, в своей структуре во многом связан с архитектоникой Concerto grosso: медленная и камерная середина с «концертной» фактурой окаймлена туттийными частями; в них немало интонационно общего — и первая и вторая основные темы финала фактически производны от главной и побочной партии первой части. Так возникает симметрия цикла, которая и была одним из характерных признаков концертной литературы XVII и начала XVIII в. Несмотря на это, каждой части «Симфонии в трех движениях» свойствен *свой тип движения*. На это именно отличительное качество не случайно обращал внимание и сам композитор: «Три симфонических движения, — заметил он, — возможно, было бы более подходящим названием сочинения... Его формальная сущность... воплощает идею созвучания (counteрly) нескольких типов *контрастирующих эпизодов*. Один из наиболее очевидных контрастов — фортепиано и арфы — двух главных „действующих лиц“ симфонии» [8].

В дальнейшем мы убедимся, что эта «фоническая» драматургия, складывающаяся из сопоставления (созвучания) различных типов ритмических (мелодических) тембровых движений, во многом заменивших здесь функцию тематизма, характерна не только для симфонического целого, но и для отдельных частей и эпизодов произведения.

Однако вернемся к циклу. Первая часть его, иногда справедливо называемая (благодаря преобладанию «ударной» фактуры) токкатой (*c—C*) с грозной образностью написана в сонатной форме (вернее сказать, схеме!) с зеркальной репризой и большим средним эпизодом вместо разработки. Этот средний эпизод, имею-

---

[7] Из авторской аннотации к программе первого исполнения симфонии Ньюйоркским симфоническим оркестром 24 января 1946 г.

[8] I. Stravinsky, R. Craft. Dialogues and Diary, p. 85.

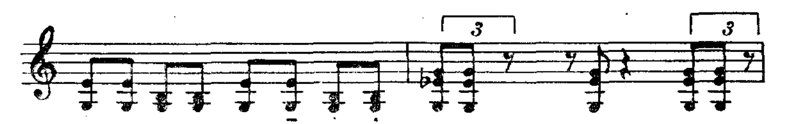
щий ярко выраженный концертирующий характер, сам композитор называл «музыкой для струнных, фортепиано и кларнета».

Вторая часть, Andante, по структуре близка развернутой арии da capo с производным тематическим контрастом в середине и подчеркнутой тональной определенностью (*D—d*). Третья часть — Con moto, с возвращением близкой к первой токкате батальной образности, с ярким контрастом двух движений — маршевым и в ритме румбы, с репризной структурой, большим фугато и кодой.

Уже упоминалось о сквозных образах цикла, цементирующих целое: развитии концертирующей музыки среднего раздела первой части в Andante, переосмыслении главных образов первой части в финале. Добавим к этому, что во всех трех частях возникает характерная тревожная пульсация (репетиция одного звука), очень часто в исполнении валторн. Это настораживающее звучание немного напоминает скрябинские «ритмы тревожные», а также и аналогичный образ из третьей части «Симфонии псалмов» самого же Стравинского. В крайних частях тревожные сигналы принимают различные обличья: здесь и «круговое» остинато, возникающее из главного образа первой части, — трезвучия без квинтового звука с типичным для композитора постоянным метрическим смещением звуков:



и остинатные, токкатные фигуры типа:



или басовые формулы, близкие известной токкате Восьмой симфонии Шостаковича:



или в виде «классических» валторновых октав:



В таком же виде лейтритм возникает и во второй части, сообщая ее хрупкой лирике тревожный характер. Нередко этот вид лейтритма совмещается с остинатной же фигурой по типу приведенного в первом примере, т. е. на арпеджировании трезвучного аккорда, лишенного квинтового звука:



Бесквинтовая трезвучная лейтпопевка проникает во все части цикла, активно способствуя объединению целого. Наконец, общим образом для всего цикла является и характерная «воркующая» свирельная попевка ограниченного диапазона (терция, квинта), в которой звуки движутся поступенно (малые, большие секунды), постоянно меняя свою метрическую и ритмическую «цену» (метроритмическое варьирование):

I ч 70

II ч.

Fl. solo

III ч

или

Последний пример с характерным затейливым ритмом типа румбы — одного из двух важнейших образов финала симфонии — несомненно (это подтверждает и сам автор) развился из звукового комплекса побочной партии первой части с его, ставшими уже довольно широко известными беспокойными «плесканиями» фортепиано [9]. Так возникает еще одна арка, перебрасываемая автором между различными частями цикла.

Что же касается приведенных примеров общности «поступенной» попевки с метроритмическим варьированием, то нетрудно заметить близость принципа ее построения к практике «кругового» остинато: в обоих случаях возникает характерное для Стравинского (начиная с «Весны священной») явление «динамической статики», когда в пределах одного и того же (чаще весьма ограниченного) диапазона происходят разнообразнейшие перестановки звуков, постоянно меняющих свое положение в такте. Это и создает своеобразный фонический эффект «воркования» или «гула» (в зависимости от образной окраски) или близкого к венгерскому parlando rubato, которое встречается во многих современных сочинениях, например, Б. Бартока. Так рождаются «попевочные» типы мелодического движения, о которых упоминал сам автор и которые нередко по своей драматургической функции заменяли в его сочинениях темы.

Важно подчеркнуть, что во многих случаях в качестве основы обильных «перестановок» или излюбленного метроритмического варьирования композитор использует короткие попевки, наиболее нейтральные в ладовом отношении, что «развязывает руки» автору, стремящемуся уйти от оков традиционного мажоро-минорного мышления. Эти черты, свойственные многим явлениям современной западной музыки, имеют отношение к известным тенденциям неоклассицизма и неофольклоризма. Мы условно связываем эти два, казалось бы, различных направления в музыке XX в. потому, что и в том и в другом случае композитор сознательно использует в качестве «интонационной рассады» микроинтонации либо музыки, еще не связанной накрепко нормами мажоро-минорной логики, либо старинных народных попевок (русских — Стравинский; румынских, венгерских — Барток; баскских, провансальских — Мийо; бразильских — Вилла Лобос и т. д.), также еще свободных от «оков» мажоро-минорной функциональной системы. Использование «малых» попевок, в большей мере ладово нейтральных, позволяет композиторам строить *свою* ладовую систему, применяя и богатство народных диатонических звукорядов и политональные комплексы и сложно-составные лады.

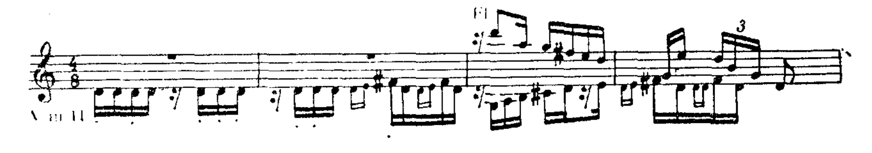
---

[9] Приведем хотя бы один пример «попевочного движения», на этот раз «раскачивающихся» кварт из той же середины первой части:



В анализируемой симфонии это явление особенно наглядно проступает в тех эпизодах, которые сам автор называл «Музыкой для струнных с фортепиано, кларнетом или гобоем, флейтой или арфой и валторной» — в большом среднем эпизоде первой части, заменяющей разработку сонаты и во второй части — арии da capo.

Нетрудно установить явную стилизацию интонаций музыки XVII в., хотя бы в начале Andante (с вопросо-ответным построением):



Заметим лишь, что репетиция ноты *ре* связывает эту главную тему второй части, как уже говорилось, с замыслом всего целого симфонии («ритмы тревожные»), и одновременно тот же оборот весьма типичен для тематизма эпохи барокко, его отзвуки слышны даже в Rondo alla turca Моцарта.

Видимо, целесообразно здесь же отметить и еще одно важное и новое явление. Как это характерно особенно для медленных частей симфонического цикла, Стравинский строит довольно большую экспозицию главной темы Andante по принципу вариационного цикла: тема излагается подряд четыре раза, каждый раз принимая несколько иное обличье. Но если в романтической и постромантической симфонии вариационные изменения в медленных частях осуществлялись главным образом за счет иной тональности, тембра, фактуры, появления подголосков, иногда и мелодического (нерадикального) изменения (варьирования), то здесь мы видим несколько иную картину. Прежде всего в разных «куплетах» обращают на себя внимание метроритмические варианты темы (сравните их с основным видом, проведенном в предыдущем примере):



Кроме того, варьирование осуществляется, как правило, за счет «разбухания» пласта. В особенности ответная (флейтовая) попевка обрастает каждый раз столь же лаконичными, как и она сама, «линеарными» попевками в различных голосах. Если в практике XIX в. эти подголоски были, как правило, производными от главной темы, плодом вокального мышления, то теперь они подчеркнуто инструментальны и гораздо более независимы, а иногда

даже чужды основной теме как в мелодическом, так и в ладовом и ритмическом отношениях. Например, флейтовые реплики:



Подобная орнаментальная фигурация связана в данном случае опять-таки с «барочной» стилизацией, однако смелость — ладовая и ритмическая — ясно говорит о новой эпохе, появлении своеобразных «фонических», терпких вариаций за счет все более уплотняющегося сложного звукового целого, что и создает повышение напряженности звучания. Последняя, конечно, еще более очевидна в крайних драматических частях симфонии, в частности, при подходе к главным кульминациям, когда фоническое напряжение достигает очень высокого накала благодаря многослойной линеарной полифонии попевок, также довольно коротких, но излагаемых в разных тональностях и с разнонаправленным, порой веерообразным рисунком голосов.

Примером создания образности не на основе тематизма как такового, а в результате многослойного характерного тематического *движения* является и побочная партия первой части. Ее тревожные «плескания», несколько напоминающие эпизод из второй части бартоковской «Музыки для струнных, челесты и ударных», слагаются из двух элементов: «кругового» остинато (пиццикато низких струнных) на трезвучном ля-минорном аккорде без квинты (этим оно связывается с главной партией) второго остинато — скрипок и альтов в характерном остром ритме, близком к румбе и различных обращений доминантсептаккорда от *ля-бемоль* (квинтсекст и секундаккорды) и *фа* (терцквартаккорд), метроритмически совпадающих со вторым остинато струнных. Создается сложное целое: на ля-минорные малые септ- и нонаккорды в синкопированном ритме накладываются светлые, «колокольные» мажорные септаккорды[10] далеких тональностей.

Это сложное единство, как всегда у Стравинского затейливо метроритмически видоизменяющееся, и создает ощущение тревожных «плесканий», перезвонов, какого-то беспокойства перед надвигающимся. . . Не случайно этот образ много раз использовался американским радио в качестве музыкальной заставки ко многим передачам, посвященным событиям второй мировой войны.

---

[10] Они несколько напоминают колокольные звучания коронации в «Борисе Годунове» Мусоргского и колокольные же образы Рахманинова.

Таким образом мы имеем здесь дело не с темой как таковой, а музыкальным образом, создающимся характерным многослойным движением, постепенно «разбухающим» к кульминации (13 партитуры).

В финале симфонии тот же затейливый ритм румбы вновь воскрешается, и на его основе происходит любопытное переосмысление лирической второй темы финала. Приведенные на стр. 271 последние три примера (из третьей части) наглядно показывают этот важный процесс *переинтонирования* одной и той же попевки в стиле parlando rubato. Поначалу этот мягкий лирический «воркующий» гобойный мотив переинтонируется на активном токкатном фоне (см. пример на стр. 107). Он получает новую ритмическую основу румбы первой части (| ♪ 𝄾 𝄾 ♪ ♪ 𝄾 ♩ ♪ 𝄾 | в то же время сохраняя метроритмическое варьирование. Если же учесть его ладовое изменение (вместо начальных «скромно лирических» *ми минора, фригийского ре минора*) — ставшая импульсивной тема звучит теперь в сочном Ре мажоре[11], а также акцентирование каждого звука темы с помощью четких вертикалей всего оркестра, станет ясным переосмысление, решительное *переинтонирование* лирической темы; она создает теперь ощущение взволнованной волевой поступи, победного шествия.

Этот переинтонированный, упругий мотив излагается в финале всего четыре раза, из них три в среднем разделе и последний раз в коде, после fugato. С каждым новым проведением число голосов по вертикали все увеличивается, в кодовом варианте даже фортепиано и арфа (несколько выделявшиеся в других проведениях того же мотива своей фактурой) включаются в общее гомофонно-аккордовое изложение; именно об этом нарастании звуковой мощи автор симфонии заметил, что оно воплощает картину наращивания военной мощи положительных сил.

В заключении битональное изложение (*Des*/*g*) все более акцентирует доминанту к До мажору (тональность начала финала и первой части симфонии), но вместо ожидаемого До мажора, вновь торжествует пафосный Ре-бемоль мажор, которым и заканчивается вся симфония.

Этот эффект, согласно признанию самого автора, был преднамеренным и имел программный смысл: «Экспозиция фуги и конец симфонии, — сообщает он, — ассоциируется в моем сюжете с наступлением войск союзников и финальный, хотя и несколько рассчитанный, эффект ре-бемольного секстаккорда, вместо ожидаемого до-мажорного, как бы выражает всю полноту победы

---

[11] Но все же с политональным тритоновым эффектом — в басу трезвучное остинато на *G*/*g*.

союзников»[12]. Таким образом, как и во второй части с ее ясным ре мажоро-минором, здесь мы также ощущаем большое драматургическое значение ясного тонального центра, несмотря на все самые замысловатые политональные наложения и эпизоды, граничащие с атональностью.

То же можно было бы сказать и о драматургической роли гомофонной фактуры. При явно преобладающей полифонии (например, в концертирующих, ансамблевых разделах или фугато последней части — между репризой и кодой[13]) в определенных — чаще волевых — эпизодах почти всегда вводится гомофонная фактура.

Такова, например, уже первая тема, с которой начинается вся симфония — угрожающий образ войны: резкий взлет на двойной доминанте к фа минору, грозные унисоны и окрашенные уже тонически (f moll) вертикали — «железные», суровые «шаги» войны...

Начало, очень близкое к интродукции Третьей симфонии Онеггера, с тем, однако, характерным отличием, что после экспрессивного взлета струнных в одном случае (Стравинский) как бы имитируется суровая, символическая «поступь» войны, в другом же (Онеггер) — звучит тема смятения, не лишенная в своей экспрессии и некоторых романтических ассоциаций, что для Стравинского было исключено.

Второй характерный случай введения гомофонной фактуры — главная кульминация первой части, квартовые аккорды всего оркестра, венчающие (и прерывающие) «барочную» полифоническую вязь «музыки для струнных и деревянных», после которой начинается новая динамическая волна, приводящая уже к зеркальной репризе.

Разумется, гомофонные вертикали Стравинского мало похожи на романтическую гомофонию. Например, образ военной «поступи» слагается из самостоятельных «шагов» каждой группы инструментов; несмотря на ритмическое единство вертикалей, здесь нетрудно ощутить и элементы линеарной полифонии по группам голосов: если главная мелодическая линия в фа миноре проводится у флейт, кларнетов, труб, то другой рисунок уже противоположного направления — в До мажоре интонируется низкими медными, у гобоев же линия голоса принимает еще один новый облик; аккорды струнных (на трезвучии без квинты)

---

[12] I. Stravinsky, R. Craft. Dialogues and Diary, p. 84. Признания автора, разумеется, относительны и порой излагают программу в несколько наивной форме.

[13] В нем участвуют тромбон, фортепиано, 2 фагота, скрипки и арфы: лаконичная трехзвучная тема, выделенная из той же второй темы parlando rubato, излагается в увеличении, в обращении, стреттно и т. д. — с постепенным динамическим усилением к концу fugato.

совпадают с соль-мажорным трезвучием — доминантой к До мажору. Таким образом «вертикальные комплексы» фа минора оказываются заметно осложненными, шероховатыми, тоническое созвучие обрастает множеством побочных и к тому же альтерированных ступеней — создается сложная тоника.

Аккорды высшей точки главной кульминации проще: все они одинаковы и построены по цепочке кварт, берущей начало от басового *фа* (*f—h—e—a—dis*), причем крайние кварты — уменьшенные, остальные — чистые; сходные квартовые созвучия встречались, как известно, у Бородина хотя бы в Первой симфонии, не говоря уже о Скрябине[14]. Здесь же, у Стравинского часто одновременно вводятся и мажоро-минорные созвучия, например, они появляются непосредственно перед репризой первой части.

Итак, отказавшись от многих ладово-гармонических приемов романтической симфонии, Стравинский широко пользуется в симфоническом развитии «фоническими» вариациями, создавая то «разбухание» и «разрежение» пластов, наращивание линеарной, часто разнотональной полифонии и свертывание ее, то сводя пласт к одной линии — монологу, то «снимая» полифоническую пестрядь контрастной гомофонной фактурой.

Что же представляют из себя части Ньюйоркской симфонии в своем сквозном симфоническом развитии? Какие новые принципы симфонизма вводит Стравинский и насколько они оказываются эффективными?

Первая часть симфонии, как уже упоминалось, в общем «укладывается» в сонатную форму с зеркальной репризой и большим срединным эпизодом «музыки для кларнета, фортепиано и струнных», во многом заменяющим разработку.

«Первая часть симфонии, — сообщает автор, — была... вдохновлена военным фильмом, на этот раз документального содержания о «стратегии сожженной земли» в Китае (видимо, еще гоминдановском. — *Б. Я.*). *Середина этой части* — *музыка для кларнета*, рояля и струнных, нарастающая по напряженности и силе звучания, вплоть до взрыва трех аккордов [69] была задумана как серия инструментальных диалогов, соответствующих кадрам, изображающим китайцев, копошащихся на своих полях...»[15]

Военная образность первой части была связана с двумя центральными образами экспозиции и начала разработки — суровыми шагами военной поступи (главная партия) и тревожными «плесканиями» в ритме румбы (побочная партия).

---

[14] О таких темах с «широкими шагами» и их роли в тематизме современной симфонии мы упоминали в связи с симфониями Онеггера.

[15] I. Stravinsky, R. Craft. Dialogues and Diary, p. 84.

В дальнейшем следует метроритмическая разработка темы главной партии с одновременным введением различных новых наслоений, в частности, миксолидийских восходящих и нисходящих звукорядов Соль мажора. Постепенная динамизация звучности приводит к новому варианту того же образа: на токкатной основе соль-мажорного трезвучия валторны и тромбоны, восходя большими трезвучиями по малым секундам, как бы имитируют военные сигналы; снова звучат шаги, повторяются те же сопоставления, но уже на более узкой территории, затем новый отголосок начальной темы (трезвучие без квинты, взятое в обращении) и начинается средняя часть.

В начале ее, как связка и отдаленный фон интонируются «ритмы тревожные» (валторны и фортепиано), и вступает третья важнейшая тема — миксолидийская попевка, так напоминающая лирический мотив из «Вешних хороводов» «Весны священной».



Следуют ее метроритмические изменения (полиритмия!), тембровая перекраска и знакомое нам варьирование пласта — уплотнение и разрежение полифонической ткани. Все это заканчивается репризой «ритмов тревожных».

Новый эпизод — более грозный, с введением на момент даже меди (59), построен как вопросо-ответное построение: звучному возгласу всего оркестра «отвечает» беспокойная пульсация репетиции кларнета. Этот новый эпизод вновь динамически нарастает за счет прогрессии метроритма, «разбухания» полифонического пласта и приводит к упомянутому взрыву кульминационных квартовых аккордов-возгласов. Еще одна смена «кадров» — лирическое «воркование» флейты на parlando rubato и тихие колокольные сигналы валторны и труб; беспокойная каденция фортепиано с флейтами и скрипками приводит к зеркальной репризе.

Реприза побочной партии («плескания») сжата; после лаконичного контрастного наплыва зловещего среднего эпизода и краткого повторения «шагов войны» (первой темы) следует маленькая кода. Бифункциональное субдоминантово-доминантовое созвучие разрешается в заключительную ясную до-мажорную тонику, чуть «замутненную» звуком септимы.

Таким образом, первая часть симфонии — довольно точная симметрия, в которой грозным крайним частям противостоит более лирическая, неоклассицистическая средняя «музыка для струнных, фортепиано и кларнета»; в свою очередь, она представляет «три контрастные инструментальные жанровые сцены» (Стравинский).

Сопоставления контрастных эпизодов-кадров, как указывает сам автор, видимо, были связаны с его кинематографическими впечатлениями; помимо уплотнения и разрежения ткани по вертикали мы встречаем здесь и горизонтальное масштабное варьирование; в процессе развития композитор многократно уплотняет и разрежает ткань (а, следовательно, увеличивает или уменьшает динамику напряжения) за счет сжатия или расширения *сопоставлений* контрастных эпизодов-кадров. Это явление близко к тому, что Б. В. Асафьев называл в книге о Стравинском «дыханием ткани».

Уютный мир барокко второй части симфонии развивает образность среднего раздела первой части[16]. Трехчастная «барочная» инструментальная ария da capo — типичная «музыка для струнных, деревянных и арфы», в которой отчетливо ощущается концертирующий стиль, связанный прежде всего со звучанием инструментов соло и tutti; новое же интонационное наполнение возникает за счет политональной фактуры обрастания созвучия побочными тонами — «шероховатого» звука, необычной трактовки инструментов; так, например, арфа вместо традиционной арпеджиобразной фактуры glissando во многом подражает клавесину, скрипкам и даже ударным, что, кстати, далеко не всегда эстетически убеждает.

И наряду с этим вторая часть, как уже упоминалось, в наибольшей степени тонально устойчива. Показательно, что политональность в ней нигде не «снимает» ощущение главной тональности, а лишь осложняет, «пестрит» ее. Мы слышим тональность *ре* как ре мажоро-минор, как ре минор в одновременном сочетании с *фа* мажором, наконец, в среднем разделе части звучит тройное наложение — *ре*, *соль-бемоль* (тритон!) и *ми* миноров, но все это ладовое осложнение введено, чтобы в конце вновь утвердить начальный ясный Ре мажор. Эта тональная логика также показательна: она сродни принципу полифонического «разбухания» — осложнения пласта в наиболее напряженных эпизодах и разрежения его в эпизодах разрешения драматургического конфликта. Более того, чаще всего политональная «этажность» органически связана с полифонизацией ткани. И в данном случае, в середине Andante тональная «трехэтажность» вызвана тремя различными, но одновременно сочетающимися линиями, слиянием трех различных тембров (низкой флейты, арфы и засурдиненных скрипок). Все вместе — логический результат разработочной вариационности (той же главной темы), которая отличает средний раздел Andante и к тому же проявляет себя в специфическом жанре «концертирующего», камерного симфонизма.

---

[16] Хотя Andante, как уже было сказано, довольно резко выделяется своим колоритом из всего цикла.

Наконец, в этой камерной части симфонии любопытно обрамление полифонической середины концертного ансамбля пятитактовой фа-минорной репликой деревянных и арфы — нечто в стиле миниатюрного лирического хорала; в нем нет уже противопоставленных параллельных линий; все голоса метроритмически выравнены, но по звуковому составу каждый чуть отличен от соседнего, что и создает полифункциональные вертикали. Все это придает какую-то своеобразную щемящую прелесть хрупкой лирике Andante — одному из лучших примеров новой лирики современного зарубежного музыкального искусства.

Обрамляющий середину маленький лирический хорал, кроме того, помогает точнее ощутить грани трехчастной формы всей части; он как бы открывает и закрывает «занавес» эпизода «музыка для струнных».

Краткая семитактная интерлюдия между Andante и финалом вновь построена на эффекте постепенного «разбухания» пласта, на этот раз за счет постепенного разрастания вертикального фонического комплекса, вводящего в До мажор финала [17].

«В основе третьей части действительно лежит военный сюжет, хотя я осознал его как таковой только после завершения всего сочинения. Начало этой части в некотором роде (для меня это совершенно необъяснимо) является реакцией в музыкальных образах на хроникальные и документальные фильмы, в которых я видел солдат, марширующих на несгибаемых ногах, четкий маршевый ритм, ощутимое звучание духовой группы, гротесковое соло трубы — все это связано с этими отталкивающими картинами» [18], — так свидетельствует автор, характеризуя один из двух главных образов, с которых начинается финал симфонии. К этому можно лишь добавить, что открывающий Con moto до-мажорный марш имеет немало общего с образом «военной поступи» первой части: та же акцентрированность «шагов» вертикалей всего оркестра, характерные звучания тонического аккорда без квинты, мажоро-минор (*C-c*) и др. Грозность звучания дополняется средним трехтактом главной партии; здесь впечатляет вся медная группа с ударными *FF*, интонирующая «гремучее» бифункциональное созвучие (фригийский до минор на тритоновой «субдоминанте» — *фа-диез*), выделяется мощное и несколько насмешливое звучание трубы. Снова лаконичный четырехтакт марша и новая лирическая интерлюдия — предвестник будущей второй

---

[17] Обращает на себя внимание основополагающее значение звука нижнего вводного тона, верхние же голоса восходят по малым секундам до звука *до*, который образует малый субдоминантовый септаккорд II ступени, звучащий одновременно вместе с верхним вводным тоном *си*. Так постепенно образуется вводный фонический комплекс к До мажору последней части.

[18] I. Stravinsky, R. Craft. Dialogues and Diary, p. 84.

темы. Восьмитакт марша завершает маленькое рондообразное экспозиционное построение главной партии.

Неожиданно комический канон двух фаготов (в малую секунду!) резко сменяет образность: на его фоне гобой и скрипки излагают лирическую тему среднего раздела, а далее происходит ее образное переосмысление, о котором уже ранее шла речь. Середина части — «мужание», динамизация и «наступление» новой темы, ставшей теперь активной, импульсивной, напористой. И здесь мы встречаем те же приемы развития — контрастное сопоставление небольших эпизодов-кадров, «разбухание» и фоническое осложнение ткани. На вершине динамического развития следует срыв: звучит тихая реприза начального марша (только низкие кларнеты и фаготы), приобретающего здесь, благодаря специфическим тембрам и политональности, фантастично-зловещую окраску, подобно заключению первой части. Еще одна «перебивка» контрастным эпизодом, и начинается свободное фугато на лаконичную трезвучную тему, представляющее также нарастающую волну. Автор считал его поворотным пунктом в драматургии (и программно и структурно): подобно аналогичным эпизодам в советских симфониях, Стравинский трактовал фугу как «собирание сил союзников».

Грандиозное нарастание вводит в последнее проведение второй темы (на ритме румбы); ее импозантное звучание знаменует, как уже упоминалось ранее, полную победу над злыми силами; ре-бемоль-мажорное трезвучие, осложненное одновременно звучащими вводными тонами, заканчивает всю симфонию.

Сообщая некоторые подробности замысла «Симфонии в трех движениях», автор вместе с тем утверждал, что произведение не имело программы. И действительно, тщетно мы пытались бы проследить какую-либо последовательность развития «сюжета». Может быть лишь в финале, где более наглядно можно ощутить постепенное вытеснение переинтонируемой темой среднего раздела маршевого образа «военной машины», можно допустить последовательно-программные ассоциации. В остальном же в симфонии налицо лишь многообразные противопоставления контрастных образов — угрожающих (первые темы первой и третьей частей), тревожных (побочная партия первой части, сквозные «ритмы тревожные» валторн), лирических (середина первой части, вторая часть, начальная стадия второй темы финала) и «наступательных» (вторая тема финала). Сопоставление и противопоставление эпизодов осуществляется композитором прежде всего за счет повышения и понижения «фонического» напряжения, кривая динамики вычерчивается в первую очередь средствами полифонического, политонального, полифункционального осложнения пластов и упрощения их — динамическим «набуханием» и разрежением музыкально-фонической ткани, искусными сменами полифонической и сложно-гомофонной фактуры.

Новое в построении симфонического цикла, приемах симфонического развития во многом связано с двумя факторами: использованием неоклассицистического принципа концертирующей симфонии и некоторых приемов, являющихся следствием кинематографических впечатлений, в атмосфере которых, по свидетельству самого автора, и родилась Ньюйоркская симфония. Об этом говорит и заметное ослабление разработочных разделов, замена их в двух случаях контрастной «музыкой для струнных, духовых и фортепиано или арфы», довольно большая роль «терассовидной» динамики, также типичной для concerto grosso, т. е. резкой и последовательной смены звучания всего оркестра и небольших ансамблей и даже соло; о влиянии кинодраматургии свидетельствует характерное введение серии кадров — маленьких «инструментальных жанровых сцен», например, в середине первой части.

Новое связано и с очевидно намеренным отказом от тематизма (понимая тему как закругленное построение), от вокальных традиций в симфонизме и заменой их драматургией контрастных тематических движений, вырастающих на основе лаконичных попевок; их интенсивная жизнь осуществляется композитором за счет удивительного многообразия внутренних перестановок микро-попевок, их метроритмического варьирования, разнообразного сцепления ядра темы и его разнообразных метаморфоз (обращение, противодвижение и т. д.). Все это и придает известное образное интонационное единство теме-движению и в какой-то мере заменяет распев и другие приемы создания интонационного единства в традиционной кантиленной теме романтиков. Но именно «известное», ибо все же характерное интонационное движение не в силах полноценно заменить рельефную тему-мысль.

Первостепенное значение для индивидуализации контрастных, образно-фонических движений приобретает ритмика; она более всего другого придает им неповторимость, характерное ритмическое варьирование становится особо важным принципом образного переосмысления, *переинтонирования* темы, т. е. действенным средством образной симфонической драматургии. Красноречивым примером подобной трансформации является лучшая — вторая тема финала, которая на основе капризного ритма, близкого румбе (он «ассоциировался в моем воображении с передвижениями военных машин», — замечает Стравинский), превращается в волевой, победоносный образ финала.

Как всегда у Стравинского, любопытна тембровая драматургия. Достаточно указать на драматургическое значение отдельных инструментов, например, арфы и фортепиано. Оба тембра играют большую роль obligato и имеют *свое*, *сквозное* движение, свою фактуру в произведении, только в финальной фуге они впервые объединяются; ранее уже упоминалось о специфической трак-

товке этих инструментов, иногда явно «насилующих» их природу.

«Симфония в трех движениях» демонстрирует и слабые стороны симфонизма Стравинского — отсутствие страстной тенденциозности в проведении и утверждении идеи произведения («[военные] события возбудили мое музыкальное воображение без того, чтобы в этом процессе приняло участие, что я считаю своей волей» [19]); некоторую пестроту, эклектичность интонационного материала; не во всех случаях оправданную монополию конструктивного начала, нарочитый отказ от приемов тематического развития, рожденных симфонизмом XIX в., что не всегда компенсировалось новой и убедительной творческой инициативой, а поэтому и приводило к обеднению развития.

То же можно было бы и сказать о тематизме, в особенности лирическом. Полное игнорирование вокальной природы лирического тематизма, замена полноценной темы характерным движением, как уже говорилось, несмотря на отдельные авторские прозрения, все же далеко не всегда убеждают и захватывают, а «нео-барочная» стилизация кажется подчас холодноватой и отчужденной.

Все это, быть может, ощущается особенно рельефно в произведении, связанном в своей образности именно с *гражданской* темой. Здесь особенно нетерпимы даже отдельные признаки рационализма, примат конструкции, «холодности» интонационного материала: и до сих пор слишком живо еще ощущение горячности чувств, вызванных войной, боль нанесенных ею ран; слишком велика у людей их ненависть к этому страшному бедствию.

●

«Концерт для оркестра» Б. Бартока тоже родился в Америке, двумя годами раньше Симфонии Стравинского. Это было также «заказное» произведение: руководитель Бостонского оркестра Сергей Кусевицкий заказал Бартоку, как и некоторым другим композиторам, сочинение в память скончавшейся Натальи Кусевицкой.

Шел пятый год мировой войны. Уже три года Барток жил за океаном, вдалеке от родины, жил трудно, тяжело, заработков почти не было. Смертельная болезнь все упорнее наступала... Заказ Кусевицкого был более чем кстати: композитор немного воспрянул духом, он смог теперь поехать лечиться в живописный городок Ашвиль (Северная Каролина), где и был написан Концерт (с использованием имевшихся эскизов).

Было бы натяжкой связывать его содержание с конкретными событиями жизни Бартока этого времени, но все же, в той или

---

[19] I. Stravinsky, R. Craft. Dialogues and Diary, p. 84.

иной степени, в нем, как видно, отразилась противоречивая гамма переживаний этих лет: подавленное состояние, вызванное тоской по родным местам, затоптанным теперь сапогами фашистов, невеселой, неустроенной жизнью эмигранта, приступами тяжелого недуга; и, вместе с тем, надежды, родившейся в новой обстановке окружающей живописной природы: быть может, он еще сумеет выйти победителем из смертельного поединка с болезнью! «Преобладающее настроение пьесы, — пишет автор, исключая шуточную вторую часть, выражает постепенный переход от суровости первой части и траурной песни-плача третьей части к жизнеутверждению финала»[20].

Драматургия сопоставлений горестных, субъективных переживаний и объективного мира, воплощенного в жанровых народных образах, уже давно была в центре внимания Бартока; по-разному она воплощена и в «Музыке для струнных, челесты и ударных», и в «Дивертисменте», и в Шестом квартете, и в Концерте. В предшествующих непосредственно Концерту последних «европейских» сочинениях — «Дивертисменте» и особенно Шестом квартете, эта контрастная драматургия наиболее обострена. Атмосфера кануна («Дивертисмент») и начала мировой войны (квартет), смерть любимой матери еще более сгустили контрасты. На полях партитуры второй части «Дивертисмента» стоит характерная пометка автора — «В темное будущее Европы». Образы Adagio — центральной его части — полны ощущений ночных видений, душевного смятения тяжелых раздумий, похоронных плачей. Крайние же части, особенно финал, напротив, насыщены импульсивными ритмами венгерских танцев, цыганских скрипичных импровизаций[21], хотя и здесь, преимущественно в начальном Allegro, импульсивные темы порой окрашиваются щемящей диссонантностью, мелькают тревожные сигнальные мотивы.

В Шестом квартете краски сильно сгущены: в крайних его частях экспрессивные переживания личности, средние — обличительные портреты зла. Эти два зловещих скерцо (одно в ритме марша, другое — бурлетта в виде гротескового и в то же время механического танца) объективно во многом предвосхитили образы будущей Восьмой симфонии Шостаковича: оба композитора темпераментно заклеймили в этих сочинениях зло и оба оказались порой близкими приемам экспрессионистского искусства, образности несколько отвлеченного гуманизма.

Концерт для оркестра написан после значительного творческого антракта, когда композитор был вынужден покинуть родину и переселиться за океан.

---

[20] В программе концерта Бостонского оркестра 1 декабря 1944 г.
[21] В третьей части использованы в новом варианте некоторые темы первой.

Пятичастный цикл Концерта не так уже необычен. Как известно, он встречался и в творческой практике concerti grossi например, у Генделя, да и у Баха, и в истории симфонического жанра — у Бетховена, Шумана и Чайковского, Скрябина и Малера, Мясковского и Шостаковича.

По своей архитектонике Концерт оказался, пожалуй, наиболее близким к циклу Чайковского. Этот факт неожидан и скорее всего случаен. И тем не менее общность циклов бартоковского концерта и Третьей симфонии Чайковского несомненны. Дело не только в общности пятичастной структуры циклов[22], вызванной, видимо, в обоих случаях и некоторыми тенденциями, связанными со стилизацией (разумеется, истоки этого явления у того и другого различны); циклы Бартока и Чайковского во многом совпадают и по своему драматургическому замыслу. Обращает на себя внимание, например, симметричность, точнее *концентричность* их структуры. В обоих случаях в центр цикла поставлена трагическая элегия с мотивами-жалобами и большой ролью сольных эпизодов деревянных духовых. Первая пара, обрамляющая элегическое Andante, — подвижные части, имеющие характер скерцо; причем и у Бартока и у Чайковского четвертые части имеют неожиданный и довольно зловещий «прорыв» в симметричной форме. Наконец, крайние части обоих сочинений наиболее импозантны: первые, сюжетные — драматичны, с двумя темами — главной, мужественной и второй — «говорящей», финалы же — с «выходом» в объективную, жанровую сферу, с фугаттными эпизодами на темы, напоминающие интонации начала цикла.

Повторяем, совпадения, как видно, случайны, но не исключено, что общность структуры и замысла вызваны и некоторой общностью содержания обоих произведений. Перед авторами стояла близкая творческая цель: воплотить в цикле, не чуждом известной стилизации старой доклассической формы, трагедийные переживания личности с «выходом» из них в объективную сферу. У Чайковского таким финалом оказался торжественный и немного холодноватый полонез, у Бартока — танцевальное perpetuum mobile с явным подражанием и румынской хоре и зажигательным словацким «круговым» танцам с характерным для них тяжелым приседанием на вторую, акцентированную долю двухчетвертного такта.

Но вернемся к циклу Бартока и рассмотрим его индивидуальные приметы.

Прежде всего наше внимание должно привлечь очень важное по своей драматургической роли вступление; его структура дву-

[22] В той же пятичастной форме написаны Четвертый и Пятый квартеты Б. Бартока.

образна, «вопросо-ответна» и уже динамична. Первая тема эпична по своему облику; ее главная и, по существу, единственная кварто-секундовая интонация, видимо, имеет отношение к национальному венгерскому музыкальному мышлению и встречается во многих других сочинениях композитора. В четырех проведениях темы унисонами струнных — последовательное ее расширение (квартовыми «шагами»), с захватом все более высоких регистров[23] и все более активным ритмическим оживлением темы.

Ответное построение лирично и трепетно. Его интонируют вначале высокие струнные, затем флейты, трубы и, наконец, все вместе с литаврами. Четыре «ответа» на начальный эпический тезис, чем-то напоминающий по своей образности эпическую заставку Третьей симфонии Рахманинова, — четыре горестные реплики, последовательно прогрессирующие в своей экспрессии (тоже близкая аналогия с симфонией Рахманинова): от щемящего, приглушенного стона (трепетные тремоло расходящихся струнных) до открытого и экспрессивного горестного причета, построенного в виде обычной эмоциональной, взрывчатой фазы — подъема к вершине и не задерживающегося падения вниз. Но во всех четырех стадиях развития экспрессии (струнные; флейта и струнные; трубы, литавры и струнные; деревянные, валторны, струнные) сохраняется общность интонационного рисунка, построенного на щемящем скольжении по малым секундам. Хотя в каждом случае налицо индивидуализация одного и того же образа: звучание флейты более импровизационно и «говоряще», проведение тихими трубами более объективизировано, в нем проступают структурные и ладовые признаки народной песни[24] и, наконец, кульминационный вариант, как уже говорилось, наиболее экспрессивен и развернут в целую мелодическую фазу-период.

Несомненно, что развернутый медленный эпиграф к Концерту формулирует его главную эмоциональную идею, близкую к интродукции Третьей рахманиновской симфонии — скорбь по далекой и любимой Родине.

Обе темы вступления — действенные факторы драматургии произведения. Прежде всего первая квартовая тема служит заставкой всех частей, за исключением второй. Примечательно, однако, то, что каждый раз облик темы меняется в зависимости от характера части, которую она открывает; нечто подобное встре-

---

[23] Четвертое проведение переводит тему в фигурационную фактуру, которая служит лишь смысловым фоном для развития второй, «ответной» темы.

[24] В таких случаях Барток упрощает и «традиционализирует» ладовую сторону — в данном случае звучит переменный, народный *ми* мажоро-минор.

чается в скрипичном концерте И. Стравинского. Вот все четыре варианта:



В первой части, помимо собственно вступления, и тема главной партии выросла из тех же квартовых интонаций[25]:



В третьей части («Элегия») вступительный эпический мотив (в виде размеренно падающих кварт) повторяется еще дважды — перед репризой и в коде, что объясняется особым характером Andante, представляющим более развернутое и более экспрессивное изложение второй темы того же вступления-плача.

В четвертой части («Прерванное интермеццо») вступительная тема приобретает гораздо более волевой, упругий, решительный и вместе с тем лаконичный облик (кварта, окруженная разнонаправленными секундами). Еще раз в низких струнных она повторяется в виде, близком ко второй теме главной партии первой части, перед «прорывом» формы (*а в а*—прорыв—*в а*).

Пятитактная заставка финала в наибольшей степени отдалена от ортодоксального варианта лейтмотива (в ней секунда как бы «входит внутрь» квартовой интонации) и наиболее близка к народным попевкам — характерный звукоряд с элементами и лидийского и миксолидийского ладов. Наконец, в той же финальной части важнейшая для итога развития всего цикла волевая тема

---

[25] По своей героической полетности она несколько напоминает образ главной партии Двадцать первой симфонии Мясковского.

трубы в *ре-бемоль*, особенно поначалу, также производная от квартовой темы вступления:



Но дальнейшее интонационное развитие трубной темы в танцевально-жанровом «ключе», возможно, впитало обороты и американских песен, на что обращают внимание некоторые западные исследователи творчества Бартока.

Итак, вступительная эпическая квартосекундовая тема-заставка не только неоднократно (и каждый раз в новом амплуа) возникает на «просцениуме» частей, но и питает своей лейтинтонацией многие другие важные темы Концерта [26].

Не менее значительно драматургическое значение и второй вступительной темы-плача. Но, в отличие от эпического мотива, она не меняет своего горестного облика, ее образное содержание остается одним и тем же и в третьей части, где она воспроизводится во всех своих четырех фазах, и в *финале*, когда она возникает, словно в дымке, в виде зловещего наплыва у засурдиненной тяжелой меди.

Мы остановились на характеристике вступления потому, что роль его в драматургии бартоковского цикла, как это теперь очевидно, во многом определяющая; оно не только цементирует цикл, но его образы являются носителями идеи произведения. Разумеется, они ее, однако, не исчерпывают. Полностью идея сочинения раскрывается лишь во взаимодействии вступительного лейтмотива с конкретно-образным содержанием каждой части. К этому мы теперь и перейдем.

Первая часть цикла (Allegro vivace) написана в сонатной форме с лаконичной полифонической разработкой. О главной партии уже упоминалось. Важно дополнить, что ее боевой, полетный, даже пожалуй, воинственный характер, воплощается и в первой и во второй темах [27]. Первая из них развернута (18 тактов), но построение ее типично для бартоковского тематизма: она полиметрична, особенно по началу и построена на принципе не вполне точной симметрии попевок: из трех — два мотива последова-

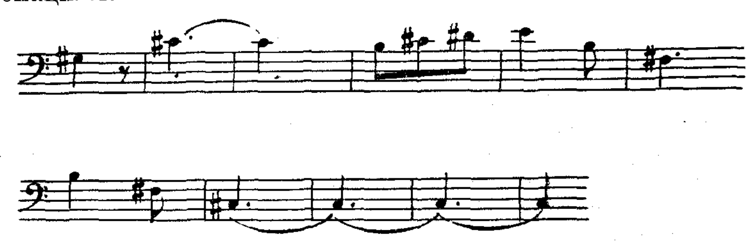
[26] Нами названы лишь некоторые из них (главная партия первой части, тема эпизода финала).

[27] Не будем гадать, связан ли он с образом *конкретно Второй мировой войны* или вообще эпическими страницами истории родины автора.

тельно сочетают в себе прямой вариант попевки и его обращение (см. пример на стр. 287).

Такое построение темы близко к тематизму старополифонических, инструментальных сочинений и популярность его у Бартока, вероятно, связана со стремлением придать теме необходимое интонационное единство, не прибегая к традициям романтического тематизма с его волнообразно нарастающим рисунком, закругленностью, «вокальными» приемами интонационного развития; кроме того, такое симметричное построение темы, видимо, определялось преобладанием в последующем ее развитии полифонической фактуры.

Вторая тема главной партии, напротив, лаконична, одноголосна (ее интонирует тромбон), она звучит как боевой сигнал-призыв, особенно близкий к теме вступления по своим квартовым интонациям:



Именно этот второй мотив главной партии является центральным действующим «лицом» разработки: на нем и его обращении построено и могучее fugato, вначале у тяжелой меди, затем у валторн, и шестиголосная стретта; ее упругое в масштабном сжатии, насыщенное звучание как бы выбрасывает на вершине развития, на гребень поднимающейся могучей динамической волны (главная кульминация) четырехтакт темы главной партии, заканчивающийся почти истерическим многооктавным кличем всего оркестра на *ля-бемоль*; кульминация мягко переходит в *ля* чистое — тонический звук, начинающейся сразу же после кульминации зеркальной репризы.

Наконец, тот же могучий мотив-призыв голосами медных уже в основной тональности фа минор заканчивает всю первую часть, придавая ей героико-эпический облик.

Лирический раздел (Allegro) звучит менее убедительно: тема побочной партии построена главным образом на секундовой интонации, что сближает ее со второй темой вступления в манере венгерского parlando rubato; в то же время она не лишена и какой-то своеобразной, изящной легкости ориентального женского танца[28]. С повторения той же темы, секундой ниже и начинается реприза.

---

[28] *Образную роль здесь играют тембры деревянных на квинтовой (бурдонной) основе струнных.*

Небольшой лирический островок имеется и в начале сурово-эпической разработки: эпизод Tranquillo представляет образное лирическое видоизменение той же первой темы главной партии (такое образное переосмысление темы встречается, как известно, у Бартока довольно часто, начиная с «Двух портретов», 1907 г.); он разделяет две динамические волны разработки, построенные на материале первой и второй тем главной партии.

Вторая часть Симфонии (Allegretto) — игра пар, одно из наглядных доказательств стремления композитора использовать традиции доклассического симфонизма: характерная аккомпанирующая фактура струнного оркестра создает фон для своеобразного концерта пяти пар духовых, которые движутся в параллельном движении, один за другим; они как бы входят на эстраду для изящной парной прогулки (фаготы, гобои, кларнеты, флейты и трубы[29]).

Шуточность (и современность!) звучания возникает потому, что, помимо «традиционных» интервалов, разделяющих «прогуливающиеся» пары (малая секста—фаготы, малая терция—гобои), мы слышим и чистую квинту (флейты), и даже малую септиму (кларнеты), и большую секунду (трубы). Необычная фоника осложняется и другими средствами ладового мышления — политональность, мажоро-минор с пониженными ступенями и т. д.[30] Такая терпкая звучность, разумеется, была бы немыслимой во времена Корелли и даже Генделя, она — наглядный свидетель нового интонационного содержания, как бы влитого в старую форму.

Композитор кое-что предпринял для того, чтобы и это шуточное интермеццо — некое отстранение от развития идеи произведения — все же не ощущалось чужеродным в цикле. Очень тонко и экономно автор вводит в виде обрамления, на гранях трехчастной формы, тихую дробь малого барабана; этот штрих играет двойную роль: во-первых, он акцентирует стыки формы, а во-вторых, вносит и в эту часть элемент «военной» образности. Видимо, подобное же двойное значение имеет и средняя часть формы — миниатюрный хорал медных (тоже с несколько необычными ладовыми оборотами): с одной стороны, он вносит какую-то строгую патриархальную, даже несколько религиозную образность, с другой, — также очень лаконично добавляет военную «фонику» по типу «прошла военная процессия» в среднем эпизоде пиццикатного интермеццо Четвертой симфонии Чайковского. Так, выполняя двойную функцию — содержания и формы, эти образные детали углубляют драматургическое значение «игры

---

[29] Принцип концертирования парами и именно духовых можно встретить у Генделя, например, в Концерте ор. 3, № 2.

[30] Ту же роль играют и «импрессионистские» приемы сопровождения: glissando арф, немного фантастические пассажи деревянных, тремоло струнных и т. д.

пар». Такое под силу только истинно большому художнику-драматургу!

Элегия, как уже упоминалось, представляет расширенное и драматизированное воспроизведение — «крупный план» вступления ко всей симфонии; поэтому квартовый эпический лейтмотив появляется здесь трижды, за исключением последнего кодового варианта (calmo) облик его весьма невесел и даже скорбен (падающие кварты); заставка заканчивается небольшой канонической каденцией в малую секунду, развивающей щемящую фонику тремоло струнных вступления. Далее воспроизводится весь вариационный цикл малосекундовой темы-плача, после чего следует маленькая реприза [31] и кода.

Но есть в «жалобном» цикле элегии и серьезные изменения по сравнению со вступлением — все они направлены к одной цели: укрупнить, повысить экспрессию трагического монолога.

Первое соло плача проводится гобоем, жалобная высокая флейта вступления лишь завершает его, печальная исповедь построена на различных перестановках звуков по малым секундам внутри узкого диапазона уменьшенной терции. Второе новшество — в звуковых пятнах, окутывающих гобойное соло: ундецимоли кларнетов и флейт и глиссандирующие фигурки арф, построенные на отрезке венгерского звукоряда, трели литавр, тремоло струнных, — все это призвано создать причудливую, импрессионистскую звуковую «дымку» — фонический эффект сложного, скользящего звука, формирующегося из вихревой смены десяти-одиннадцати звуков, как бы сливающихся в одно «шероховатое», сложное целое. Вот еще одно проявление *единства во множественности*, столь характерное для современного художественного мышления! Нечто близкое к фактуре постимпрессионистской живописи, например, Сезанна.

Еще один новый штрих по сравнению с Andante вступления мы встречаем во второй вариации. Здесь этот более объективизированный вариант малосекундовой темы вместо труб интонируют скрипки и кларнеты. Наиболее же примечательное в новом изложении заключается в системе своеобразных звуковых *откликов*, заметно драматизирующих и обостряющих все звучание.

Эти отклики осуществляются низвергающимися секстолями флейт, гобоев и струнных, как тень следующих за отдельными отрезками темы, а также — что впечатляет еще сильнее — грузными и грозными эхо-аккордами медных и своеобразно венгерскими хромающими секундами труб (| ♪... ♪... |) [32]. Наконец, сочность и мощность звуковых эхо умножается и ладовыми средствами: на том же басовом основании *ми*, что и во вступлении,

[31] Т. е. звучит начальный флейтовый вариант темы.

[32] В связи с откликами пришлось «удлинить» такт с 3/4 до 4/4.

вместо «сеточной», легкой фигурации теперь возникают мажорные и бифункциональные, плотные аккорды медных.

Нечто подобное мы встречали уже в Шестой симфонии Прокофьева (средний раздел второй части), где лаконичные, пасторальные мотивы неожиданно получают подобные же грозные отклики медных. Эта *драматургия контрастных откликов*, как уже было сказано, заметно обостряет звучание и активизирует драматическое развитие.

Четвертая и пятая вариации — новые по сравнению со вступлением. В четвертой тема проходит у струнных в неточном обращении, а пятая, довольно развернутая, построена на унисонах деревянных — также с системой грозных откликов.

Шестая — самая экспрессивная вариация плача почти точно воспроизводит кульминационную же вариацию-причет вступления, но она заметно обострена (тема излагается малыми и увеличенными трезвучиями в окружении имитационной фактуры). Несколько истеричная вершина, после которой следует экспрессивный спад, на этот раз приходится на резкий тритоновый звук *ре-диез* в ля миноре, вдобавок он усилен удвоением труб *FF* и ударными.

Реприза резко сокращена, звучит только флейтовая каденция в окружении звуковых пятен остальных деревянных; чуть просветленная кода, но с напоминанием о грозовых эхо, заканчивает трагическую часть Концерта.

«Прерванное интермеццо», пожалуй, наиболее известная часть сочинения. Вокруг него разгоралось немало споров. Многие считают именно эту часть главным признаком «военного» происхождения сочинения. Иные, напротив, это начисто отрицают, полагая, что значение второго Allegretto не превышает функции еще одного легкого и шуточного скерцо цикла. На чьей же стороне правда?

Драматургический эффект «Интермеццо» в лаконичном «прорыве» формы: вместо ожидаемого продолжения развития главной темы внезапно возникает новый, драматургически контрастный, точнее конфликтный интонационный материал.

Четвертую часть можно было бы по праву назвать и «Народным интермеццо», ибо в противоположность первому, терпко-изящному скерцо, второе гораздо более традиционно, «фольклорно» по своему интонационному материалу; народный характер первой и особенно второй темы, ладовая определенность изложения той и другой — первая в си минор — сродни пастушеским наигрышам с затейливой сменой метров $^2/_4$ и $^5/_8$ с элементами пентатоники, вторая — в дорийском до миноре[33], очень близкая по своим интонациям к патриотической песне «Как ты

[33] Только при втором проведении возникает краткое отклонение в тритоновую тональность.

сказочно прекрасна, моя Венгрия!» из венгерской музыкальной комедии «Гамбургская невеста» [34].

После экспозиционной репризы первого си-минорного мотива низкие струнные неожиданно, но мягко интонируют хорошо знакомый нам квартовый мотив из первого Allegro vivace в варианте, близком и к лейтмотивной заставке данной части:



Это уже настораживает слушателя: видимо, должно произойти что-то неожиданное, что нарушит милые сердцу «патриархальные» воспоминания о родной земле. И, действительно, неожиданное происходит — следует краткий, но резко контрастный, жанровый наплыв.

Трудно сказать, с чем он связан. Может быть в сознании автора возникло видение, нечто близкое к тому, о чем поведал нам Стравинский в связи с «Симфонией в трех движениях»: встреча с коричневорубашечниками, которые своей бесчеловечностью и наглостью запомнились надолго и невольно явились в сознании композитора образом того страшного, что нависло теперь мрачной тенью над Европой и родной венгерской землей... Как-то в разговоре с венгерским пианистом Шандором Барток обмолвился следующей фразой по поводу четвертой части Концерта: «Идеальные стремления и следы власти и насилия». Но может быть, конечно, этот резко контрастный наплыв вызван и другими импульсами, иным замыслом. Ми-бемоль-мажорный эпизод, прерывающий дорогие воспоминания, состоит из вариационного проведения трехтактного банального мотива полечки (кларнет, скрипки, басовая труба) и имитации взрывов развязного группового хохота (деревянные divisi). Уже давно было высказано предположение, что мотив полечки, столь живо напоминающий вторую половину знаменитого мотива нашествия из разработки первой части Седьмой симфонии Шостаковича [35] (даже тональности одинаковы!), был сознательно, в программных целях, введен Бартоком. Видимо, это близко к истине, хотя и нельзя

---

[34] В частности, именно в этой мелодии, столь близкой к венгерской народной основе, встречается кадансовый оборот с падающей на кварту интонацией, что характерно почти для всех вариантов начального эпического мотива.

[35] Есть данные, свидетельствующие о том, что Барток слышал и не один раз по радио исполнявшуюся в 1942—1943 гг. в Америке Ленинградскую симфонию Шостаковича; возможно, что введение этого мотива связано и с своеобразным выражением внимания своему заказчику С. Кусевицкому, как известно, горячо увлеченному симфонизмом своего бывшего земляка Д. Шостаковича.

утверждать это категорично. Показательно, что каждое проведение банального плясового мотива заканчивается тревожным прерванным кадансом (первый раз в VI ступень, второй — во II ступень с последующим падением на тритон). Вся эта контрастная, нарочито вульгарная образность в сочетании с предваряющим ей лейтмотивом и позволяет допустить программное истолкование Allegretto.

Сокращенная реприза обоих «патриархальных» мотивов заканчивается миниатюрной кодой, в которой обращает на себя внимание каденция флейты все на той же падающей кварто-секундовой интонации.

Таково «Прерванное интермеццо», названное так самим автором и, конечно, не случайно. Часть, контрастная драматургия которой основана на *конфликте жанров.*

Финал написан в сонатной форме с элементами рондо, с эпизодом вместо разработки и большой кодой. Основная танцевальная тема — perpetuum mobile, повторяется в экспозиции дважды в миксолидийских мажорах (E и F) с длительными предиктовыми и прогрессивно наслаивающимися пассажами; в них совершается многообразнейшая «альтерационная» игра: тоны в пассажных звукорядах то повышаются, то понижаются, создавая забавный фонический эффект. Второй элемент главной партии, видимо, воспроизводит веселую крестьянскую сценку с любопытной тембровой имитацией звучания народных инструментов.

Накатывается и третья пассажная «волна», однако, главная тема с характерным приседанием на вторую четверть не появляется, а вместо нее у фагота неожиданно возникает мотив вступления; маленькое фугато на этом мотиве приводит к его лирическому варианту (неточное обращение у флейт, а затем у фагота) — Tranquillo. Его сменяют нисходящие мажорные гомофонные квартсекстаккорды у струнных flautato (с подражанием флейтам). Это побочная партия финала.

В репризе обе партии сокращены, главная динамизирована в звучании всего оркестра (F), побочная (G) заметно омрачается к концу за счет возникающих хроматических разнонаправленных звукорядов. Тема же вступления не предваряет тему побочной партии, как в экспозиции, а наоборот, звучит после нее, на фоне грозного, но тихого тремоло литавр и барабанов, открывая собой зловещий наплыв (в медных) эпизода плача из вступления ко всей симфонии.

Но прежде чем сказать о заключении Концерта, необходимо упомянуть о центральном эпизоде финала, заменяющем разработку. Это насыщенный полифонический раздел, построенный на разнообразной имитационной игре, по существу одного и того же нового мотива, о котором уже была речь как производном от главного лейтмотива Концерта (см. пример на стр. 288). Трубная, веселая ре-бемоль-мажорная тема проводится здесь в раз-

личных вариантах — прямом, обращенном, в простом, двойном, тройном уменьшении, с имитацией в различные интервалы, с изменением ритмической «стоимости» отдельных звуков темы. Нередко автор достигает в этой забавнейшей игре и изобразительных бытовых эффектов. Таково, например, одно из проведений, имитирующих кудахтание кур:



Этому веселому, в какой-то мере даже жанровому, полифоническому среднему эпизоду, несколько напоминающему известные забавные многоголосные жанровые сценки мадригалистов XVI в., как бы противостоит упомянутый уже зловещий наплыв плача, возникающий после темы побочной партии. Вновь, но совсем глухо, звучит здесь скользящий хроматический жалобный мотив у тяжелой меди на «струнном» фоне шестизвучных фигураций-пятен, представляющих характерный отрезок венгерского звукоряда. Но в конце у меди как-то исподволь интонационно накапливается знакомый нам веселый трубный мотив среднего эпизода; вот он уже прорвался и звучит ликующе у медных (Си-бемоль мажор!) в увеличении, окруженный стремительными и вновь забавно ладово перекрещивающимися восходящими и нисходящими пассажами. В заключение его сменяет, словно подхваченный и завихрившийся веселый хоровод, мотив вступления. Так в искрящемся Фа мажоре, откликающемся на фа минор первой части, и заканчивается Концерт для оркестра Белы Бартока [36].

Что следует сказать в заключение?

«Название этой оркестровой пьесы, напоминающей симфонию, объясняется стремлением трактовать отдельные инструменты оркестра в концертной или солирующей манере» [37], — так охарактеризовал Концерт сам автор. Обращает на себя внимание, что композитор стремился трактовать инструменты концертно и вместе с тем высказал мысль, что перед нами все же не концерт, а скорее симфония.

Действительно, многое здесь напоминает концертную практику XVII и начала XVIII в.: и симметричность структуры, в центре которой находится медленная часть, и огромная роль полифонической фактуры, заменяющей традиционные симфонические разработки (с чем связан и характер тематизма), и стремление уйти от конкретной тематической программности к кон-

---

[36] К слову сказать, самое заключение автором не найдено, оба варианта конца не вполне художественно и структурно убедительны.
[37] Из того же пояснения к концерту 1 декабря 1944 г.

цертирующей музыке для отдельных инструментов (или пар) и струнного оркестра; автору не импонируют и традиционные, вокально распевные, «чувственные» темы струнных (за исключением особых случаев, где это сделано нарочито — например, при проведении венгерской патриотической песни в четвертой части), он использует характерную террасовидную динамику вместо романтических длительных нарастаний. И эти тенденции сближают творческие устремления Бартока со многими его коллегами — западными современниками: подобные тенденции, казалось бы, никак не способствуют трактовке Концерта как философско-симфонического, программного сочинения. Тем не менее у нас не меньше доказательств считать, что перед нами все же программное симфоническое произведение, имеющее нечто общее по кругу своих идей и с Третьей симфонией Рахманинова.

Главная идея Концерта заключена уже в диалектическом зерне вступления, которое самыми различными способами прорастает почти в каждой части, обостряя и углубляя конфликт. Здесь особо обращают внимание такие необычные приемы, как образная конкретизация вступительного лейтмотива в заставке каждой части (кроме «Игры пар») или построение целой части («Элегия»), как расширенное воспроизведение структуры вступления, как его крупный план.

Не менее впечатляюща образная драматургия «крупного штриха», основанная на конфликтном вторжении одного жанра в другой («Прерванное интермеццо»). Кстати отметим, что Барток придает жанру в широком его понимании первостепенное значение и при создании тематизма. Боевые, героические сигналы обоих тем главной партии, причет темы Элегии, многообразие различных танцев, в том числе народных, при построении тем второй, четвертой и шестой частей, — все это конкретизирует тематизм, придает ему истинно реалистическую почвенность и демократический характер. Вместе с тем у Бартока налицо та же тенденция, что и у Стравинского — не искать обязательной закругленности темы; иные темы, в том числе и лирические, не замкнуты и порой представляют скорее не тему, а характерный *тип интонационного движения* (например, побочная партия первой части). Несколько тем строится по принципу симметрии (мотивы-«перевертыши»), что связано отчасти с преобладанием полифонической фактуры в разработке, а также и с новыми принципами создания интонационного единства темы. На этой основе, с активным использованием полифонических трансформаций тем, часто создаются их образные антиподы (например, тема вступления к финалу и ее обращение — одна из лирических тем побочной партии финала). Полифоническая «игра» великолепно представлена как изящная, «отстраняющая» музыка во второй части; но гораздо большее значение подобных эпизодов в их музыкально-драматургической функции, в том, что мы на-

зывали ранее, в связи с другими сочинениями, интонационным «массированием», интонационной концентрацией.

Достаточно напомнить хотя бы разработку первой части или средний эпизод финала. Здесь осуществляется поистине неистощимая полифоническая «работа», причем в обоих случаях по существу на материале лишь одной темы. В первой части — боевого мотива тромбона, в финале — новой трубной темы в Ре-бемоль мажоре. В первом случае создается нагнетание, концентрация героических, волевых интонаций, что подготавливает главную кульминацию; во втором, напротив, активно кристаллизуется веселая, жанровая образность. Так в обоих случаях полифоническое массирование насыщает, аккумулирует в интонациях основное настроение, «накапливая» главный образ данной части. И то, что этот процесс осуществляется не на интонационном материале главных, а часто наоборот — заново введенных тем, тоже показательно для нового ощущения разработки, где, при всем определяющем значении многоголосной фактуры, почти не встретишь контрастной полифонии главных тем.

Побочные партии экспозиции также не являются «монополистами» лирической образности и часто даже в разработочных разделах участия не принимают, в то же время лирическая образность создается нередко путем образного переосмысления контрастных драматических тем, в чем вообще был так силен композитор. Кстати, отказ от оригинальной, закругленной, распевной темы, пожалуй, более всего мстит за себя именно в лирической сфере, ибо оба лирических образа крайних частей все же не отличаются эстетической яркостью и не случайно в соседстве с ними так выигрывает по существу единственная распевная, но фольклорная тема до минор в «Прерванном интермеццо».

В Концерте для оркестра, как и в «Дивертисменте», Барток возвращается к традиционному. Традиционны контуры частей, традиционны и тональные соотношения в целом: суровый фа минор первой части откликается в фа мажоре просветленного финала, игривый Ре мажор окрашивает первое скерцо — «Игру пар». В элегии доминирует группа бемольных минорных тональностей, включая трагический ми-бемоль минор. В «Прерванном интермеццо» выделяется ми-бемоль-мажорный наплыв в окружении мягких миноров (*h*—*e*). Иначе говоря, основные тональные ориентиры продолжают играть в цикле действенную драматургическую роль. Тем не менее интонационное содержание Концерта современно и довольно резко отличается от симфонической музыки XIX в. Все дело в ином ощущении лада, смелом смещении различных звукорядов, создании фонического эффекта сложного звука на основе ощущения образного качества как единства во множественности.

Напомним только два примера. Создание ладовых пятен, окутывающих жалобную исповедь элегии, когда одиннадцать зву-

ков венгерского звукоряда сливаются в ундецимах в одно, размытое созвучие-пятно; в их окружении гобойное соло получает целый каскад пестрых призвуков. Но, кроме того, такое фоническое окружение вносит и легкий национальный аромат.

Длинный предикт в танцевальной теме финала построен на стремительных пассажах по типу начала увертюры к опере «Руслан и Людмила». Обычно предикт в музыке XIX в. строился на длительном доминантовом органном пункте и мелодических фигурациях на звукоряде доминантовой тональности. Не то у Бартока. При внешнем традиционализме такого пассажного предикта в нем немало и нового. Прежде всего неустойчивость никоим образом не отождествляется здесь с доминантовостью. Кстати, это «презрение доминантовости» проявляется и во многих других случаях, включая и соотношение тональностей партий в экспозиции и репризе сонатного Allegro.

Как уже отмечалось, гаммаобразные пассажи забавно меняют свой звуковой состав, легко переходя из одного лада в другой, сцепляя на отдельных отрезках различные ладовые попевки, т. е. образуя ладово многосоставные пассажи. Кроме того, и басовое основание отнюдь не традиционно доминантово: в первом проведении оно окрашено скорее субдоминантово (*A dur*), во втором тонично (*F dur*); неустойчивость же, создающая жажду ожидания основной темы, накапливается за счет создающейся полифункциональности вертикалей[38]. Эта одновременность звучания противоречивых функций (нередко с большим участием тритоновых созвучий) и рождает столь необходимое здесь устремление к главной теме.

Упомянем «дружеские концертные прогулки» пар кларнетов, труб на необычных «дистанциях» септимы и секунды в «Игре пар» — здесь опять-таки вполне традиционная концертная фактура благодаря одному лишь необычному приему создает терпкую игру диссонансов, которые уже не кажутся теперь такими страшными, а скорее забавными.

Можно было бы привести и много других примеров, которые свидетельствуют о новом ладовом мышлении. Новизна интонационного содержания создается и благодаря во многом новой трактовке метро-ритма и тембра. Правда, Барток все же не может «состязаться» с Стравинским по части ритмической изощренности — как по горизонтали, так и по вертикали, но и у него можно встретить в этом отношении немало интересного, хотя бы в полифонических стреттах перед кульминациями. Особенно же примечательны переменные метры в темах; они отчасти связаны и с особенностями фольклорных истоков, обильно используемых композитором.

---

[38] В случаях полифонической фактуры — и за счет разнотональной линеарной полифонии.

Что касается тембровой драматургии, то ранее уже говорилось об «отставке», которую получили струнные как носители основных и особенно лирических тем: теперь они чаще используются лишь как смысловой фон, на котором действуют концертирующие духовые. Огромное значение приобрели ударные, включая тамтам, треугольники и даже металлический или деревянный прут, которым бьют по струнам арфы (разработка первой части); литавры активно выступают и в медленных частях, создавая динамический фон для трагедийных исповедей; о значении малого барабана как своеобразного «ведущего» в происходящем во второй части концерта инструментов уже упоминалось. Наконец, нельзя не вспомнить во многом новую и эффективную драматургию грозных эхо в элегии, когда откликающийся хор медных, «хромающие по-венгерски» трубы неожиданно драматизируют и обостряют лирический монолог деревянных духовых. Такие тембровые находки также во многом разнообразят и обогащают симфоническую драматургию.

Концерт для оркестра Бартока — произведение, косвенно связанное с «военной» образностью. Созданное вдалеке от европейских баталий, оно включает военные впечатления в образную систему целого лишь опосредованно, постольку, поскольку периодически доносящиеся тревожные вести с далекой родной земли травмировали душу Бартока, естественно, уживаясь с другими жизненными впечатлениями. Кроме того, не следует забывать и игнорировать тот факт, что Концерт писался по заказу, к сроку. Это обусловило использование более ранних тематических заготовок. И все же Барток никогда не был бы выдающимся мастером, если бы не стремился к созданию единого целостного произведения; основа этой целостности в сквозном конфликте трагических образов, взращенных переживаниями военных событий, своих недугов, тяжелой жизни эмигранта и контрастных им жизнеутверждающих, более объективных образов финала.

•

Последнее, на чем мы хотим остановить внимание нашего читателя, — некоторые произведения военных лет Богуслава Мартину. Любопытно, что и Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр и Третья симфония и симфоническая поэма «Памяти Лидице» родились также вдалеке от родины композитора. Концерт — в Швейцарии, два других произведения — в Америке, где написали свои сочинения военных лет и Барток и Стравинский.

Прежде чем перейти к краткой характеристике сочинений Мартину, напомним читателю некоторые сведения об авторе.

Мартину прошел через самые разнообразные музыкальные увлечения. Впечатления раннего детства окрашены в тона по-

этической народной музыки Чехии — они сохранились на всю его жизнь, отчасти и культовой музыки: отец Мартину был церковным сторожем. В Пражской консерватории, куда Богуслав был направлен заботами состоятельных горожан, он увлекся современной французской музыкой. Особенно поразила его симфония А. Русселя «Поэма леса», и молодой музыкант настойчиво добивается осуществления своей мечты — стать учеником галльского мастера. В Париже Мартину пережил неожиданную эволюцию — к 20-м годам интересы музыкальных кругов захватили уже новые течения, и Руссель оказался чуть ли не консерватором. На «Рэгтайм» Стравинского, «Пасифик» Онеггера Мартину охотно отвечает «Хафтаймом» (симфонической «зарисовкой» футбольного матча), «Свалкой» (симфоническое Allegro для большого оркестра — воспоминание о встрече в аэропорту ле Бурже летчика Линдберга после его океанского полета) и другими урбанистическими сочинениями, насыщенными моторикой и острой игрой ритмов. Этому явлению вполне соответствовало увлечение импортированным в Европу примерно в те же 20-е годы американским джазом («Джаз-сюита» и др.). Созданные в ту же эпоху фортепианный концерт, позднее концерт для струнного квартета и оркестра, камерные инструментальные сочинения активно отражают эти тенденции; под влиянием «ритмически моторных», спортивных ассоциаций композитор пытливо ищет и новые музыкальные формы.

Но прошло совсем немного времени, и модные течения 30-х годов, уже связанные с неоклассицизмом, нахлынули на смену урбанизму. Мартину становится в эту пору уже настоящим парижанином, хотя временами еще и наведывается на родину. Он теперь усердно изучает Палестрину, английских мадригалистов, Генделя, Баха и особенно Моцарта, квартеты которого стали для парижского чеха своего рода идеалом; во многих камерных и оркестровых сочинениях этого времени, по его словам, он пробует различные комбинации инструментов. Мартину сближается с известными дирижерами С. Кусевицким, Ш. Мюншем, Э. Ансерме, руководителем популярного Базельского камерного оркестра П. Захером. Они заказывают ему новые сочинения и охотно исполняют их. Когда в Европе запахло порохом и в жертву фашизму были принесены вначале Австрия, а затем и его родная Чехословакия, Мартину покидает, по существу уже навсегда, свою родину, живет в Париже, Швейцарии (на вилле П. Захера), а затем по приглашению С. Кусевицкого эмигрирует за океан, где прожил все военные годы. Именно в это время, будучи уже 52-летним композитором, Мартину впервые обращается к симфоническому жанру и пишет в 40-е годы (захватив начало 50-х) все свои шесть симфоний. В этом глубоком интересе к симфоническому жанру именно в 40-е годы он оказался удивительно сходным с А. Онеггером.

Итак, Б. Мартину вполне можно назвать духовным сыном западноевропейской, во многом антиромантической музыкальной культуры парижской школы, прошедшего все типичные для нее в эту эпоху стадии творческого развития и увлечений. И тем не менее его все же нельзя считать космополитом: чешская «закваска» оказалась на редкость крепкой. Все эти годы Мартину никогда не оставался равнодушным к судьбам своего народа, не переставал обращаться во всех жанрах к родной поэзии, к чешским сюжетам, народным танцам. Находясь в Париже, а позднее в Америке, он всегда был тесно связан со своим землячеством и создал немало произведений, специально посвященных различным юбилейным датам, зарубежным чешским воинским подразделениям. О некоторых из них упоминалось выше.

Да и в произведениях, внешне не связанных с национальными образами, чешские попевки играли большую роль, подобно русским — у Стравинского, венгерским и румынским — у Бартока. В общих процессах ладовой «революции» XX в. создания двенадцатитоновой диатоники, многосоставных ладовых образований и даже атональных экспериментов, замены новой, часто разнотональной линеарной полифонией — гомофонно-гармонического стиля XIX в. творчество Мартину оказалось весьма типичным для своего времени; в нем сочетались веское влияние новых течений европейского искусства и в то же время аромат национальной самобытности: это сочетание придавало творчеству Мартину, в целом явлению все же западной культуры, — индивидуальность облика и особую эстетическую ценность. Нечто подобное случилось и с Бартоком и Де Фалья, и с В. Лобосом и другими его современниками, не избежавшими парижских влияний.

Конечно, талант Мартину нельзя сравнивать с творческим дарованием ни Стравинского, ни Бартока, ни Онеггера — он был безусловно менее ярким музыкантом и, собственно, не проложил новых творческих дорог. Тем не менее произведения крупнейшего чешского композитора весьма типичны для своего времени как по содержанию, так и по форме. Будучи не только видным музыкантом, но и художником большой гражданственности, гуманистом, Мартину отразил во многих своих сочинениях надежды и горести широких слоев западноевропейской мелкобуржуазной художественной интеллигенции в трудную, военную эпоху ее истории.

Двойной концерт написан Мартину летом и осенью 1938 г., первые его наброски сделаны в местечке недалеко от французской столицы, позднее он приехал по приглашению своего заказчика и друга дирижера П. Захера в его швейцарскую виллу Шененберг, где и закончил свое произведение, посвятив его базельскому дирижеру.

«Мы здесь в горах почти одни, — сообщал композитор из Шененберга[39]. Напротив видна Германия, смотрю туда и вижу как строится оборонительная линия, слева границы Франции...». Позднее, вспоминая то же время уже в Америке, он писал в письме к обитателям колонии чехов в Нью-Йорке: «В печальном настроении приближались мы всегда к радиоприемнику. Стремились найти в передаваемом сообщении что-то ободряющее, какую-то надежду, но она не приходила, а тучи над моей страной сгущались, становясь день ото дня все более и более угрожающими. В то время я работал над Двойным концертом, и все мои надежды и печали, все стремления и мысли, — все было направлено к моей отчизне, над которой нависла угроза. И в этом отгороженном от всего мира уголке Швейцарии раздавались звуки моего рояля, звуки, полные отчаяния, боли и надежды, выражавшие чувства и страдания моих соотечественников, находившихся вдалеке от своего дома, ясно сознающих страшную трагедию, неотвратимо приближающуюся к нашим границам... Эта композиция написана в период тяжелых обстоятельств, но в ней нет ни отчаяния, ни безнадежности, в ней слышится внутренний протест, отвага и непоколебимая вера в будущее, выраженная быстрыми драматическими пассажами, потоком звуков, не останавливающихся ни на секунду, мелодиями, которые страстно завоевывают свое право на жизнь, самостоятельную и свободную» [40].

Таково авторское признание по поводу содержания Двойного концерта. «Мне удалось воплотить свои эмоции в настоящую классическую форму», — добавляет он. Какова же была эта форма?

В 1937 г. для Вены Мартину написал Concerto grosso; в связи с военными событиями это произведение было исполнено только в 1941 г. в Америке, венская же и парижская премьеры Концерта так и не состоялись. «Название показывает мою любовь к этой форме, — писал автор, — средней между камерной музыкой и симфонией». Здесь же он ссылается на характерную для этой формы смену soli и tutti, разделение струнных на 3 группы, «чтобы достигнуть „разрыхления“ их звучания и создания новых полифонических возможностей».

Двойной концерт также традиционно трехчастен: Poco Allegro—Largo—Allegro. По общему характеру звучания композитор воссоздает в нем старую «барочную» оркестровую антифонию: два струнных оркестра расположены друг напротив друга; фортепиано и ударные являются концертирующими инструментами.

---

[39] Цит. по кн.: M. Šafránek. B. Martinu. Život a dílo, str. 45—46.
[40] Там же.

Драматургия концерта исходит из традиции баховских Бранденбургских концертов: композиция подчинена принципу драматического сопоставления и развития по существу одной, главной темы в каждой части. Здесь нет места виртуозному концертированию, главная цель — сконцентрировать внимание на развитии музыкальной idée fixe и образном использовании концертирующих инструментов.

Так, например, взрывы литавр, возникающие в крайних частях Концерта, словно воплощают эхо слышанных автором взрывов строящейся линии Зигфрида, металлический токкатирующий звук фортепиано, слитый со струнными sul ponticello, как бы продолжая традицию Стравинского, создает энергичные динамические «вилки», передающие импульсивную гамму нарастания беспокойства.

Кстати, уже самое начало Концерта также заставляет вспомнить Стравинского, в частности, третью часть его «Симфонии псалмов»; на тревожно пульсирующее остинато накладывается беспокойная, паузированная и синкопированная ре-минорная тема:



Несколькими тактами позже можно ощутить и характернейший для всего произведения полифонический стиль Мартину:



Обращают на себя внимание очевидные элементы политональности, разнообразные перестановки малых попевок, ярко выраженный стиль линеарной полифонии. В той же части можно

неоднократно встретить образцы и полигармонии, например, в таком виде:



Побочную партию исполняют скрипки, и ее можно было бы вполне назвать «лирической музыкой для струнных», в которой преобладают «общие формы» лирического движения.

Разработка сгущает тревожную атмосферу главной партии. Здесь именно слышны и взрывы ударных и беспокойные унисоны токкатирующего рояля и струнных. К сожалению, обилие нагнетаний несколько однообразно, наиболее крупная и продолжительная динамическая «вилка» заканчивается главной кульминацией и наступает реприза.

Largo окаймлено торжественными аккордами:



Эту почти диатоническую тему широкого диапазона, чуть органную по звучанию, с ярким звуковым эффектом сопоставления больших трезвучий на тритоновом расстоянии можно было бы назвать мотивом надежды. И не случайно той же темой заканчивается кода третьей части, т. е. все произведение в целом.

Но основное содержание медленной части составляет совершенно иное — мрачное размышление, построенное по существу на той же теме, что и гомофонно-аккордовое вступление. Особенно

это становится ясным, когда она излагается в двухголосии фортепианной каденции:



Низкий регистр, развитие по хроматически восходящей поступи, столь же ползучее встречное противосложение (включающее обращенные попевки главной темы) резко меняют образность торжественного мотива надежды: теперь мы слышим тягостное раздумье, как писал сам автор, «звуки, полные отчаяния, боли и надежды». Большая роль солирующего фортепиано усиливает в дальнейшем камерный характер этой части.

Тема мрачного раздумья повторяется унисонами низких струнных, напоминая известное вступление к «Фауст-симфонии» Листа, затем она же возникает и у всего оркестра, вновь с использованием остинатных приемов и накладывающейся на остинато легкой паутинкой голосов с различными продолжениями основного зерна и прогрессирующим уплотнением, сжатием и разбуханием полифонической, часто разнотональной ткани — вплоть до восьмиголосия. Иначе говоря, мы и здесь встречаемся с явлением, удачно названным Б. В. Асафьевым «дыханием ткани». Линеарная полифония, замысловатая полиритмия создают густую и терпкую по звучанию ткань, иногда этот «клубок» мыслей, излагаемый ансамблем струнных, сопровождается остинато литавр.

Еще раз звучит концертирующая каденция фортепиано и характерное «наплывание» на нее струнного оркестра. Перед самым аккордовым окаймлением в последнем звуковом нарастании возникает некоторое эмоциональное просветление.

Последняя часть Концерта в известной мере является репризой цикла: вновь звучат тревожные темы, беспокойные остинато, на них — аккорды-«кляксы» фортепиано. Иногда эта фактура очень близка и к Стравинскому (Симфония) и к Бартоку («Музыка для струнных»)[41], в частности, к ритмически причудливым, характерным «плесканиям» — фортепианным диссонантным бликам, падающим на остинато струнных в самых различных долях

---

[41] В вилле Захера была великолепная библиотека, где находились и рукописные партитуры заказанных базельским дирижером произведений Бартока, Онеггера, Стравинского. Несомненно, что Мартину знакомился с ними.

такта; взрывы ударных и экспрессивные эффекты надвигающейся «злой» фоники возникают и в среднем фугатном эпизоде.

В самом конце звучит и основная тема первой части и тема раздумья второй. Заключительным терпким восхождением к светлому Си мажору и аккордам надежды заканчивается весь Концерт. Заметим, что это заключение драматургически во многом предвосхищает коду будущей Второй (струнной) симфонии А. Онеггера.

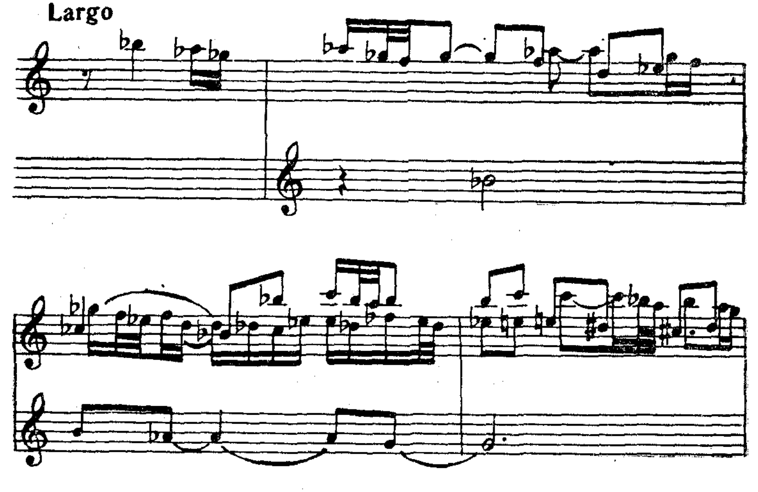
В 1944 г. Мартину написал Третью симфонию, очень близкую по настроению к Двойному концерту — по драматической тревоге, отчаянию, тому, «что захватывает дух так, что нечем дышать» (Мартину).

Идейно-эмоциональная образность привела и к близости самого тематизма обоих произведений, особенно темы вступления, как бы интонационно «рассеянной» по всему циклу:



Основной метод тематического развития — полифонический, однако примечательны и некоторые гомофонные эпизоды симфонии, например, большое соло фагота, печальное и сосредоточенное, подражающее интонациям человеческого голоса и живо напоминающее аналогичные «исповеди» деревянных духовых в симфониях Шостаковича.

В возвышенно-трагедийном Largo возникает арпеджиобразная фактура на трезвучиях, близкая к концертам Корелли и Вивальди. Но в развитии вновь доминирует полифоническая фактура, «голоса, — как заметил сам композитор, — двигаются по мелодической линии, а не по аккордам». Вот один из образцов подобной линеарной полифонии:



Финал — быстрое движение с широкой, медленной кодой, с основной темой, близкой первой части, с концертирующими инструментами — деревянными и засурдиненной трубой (труба с гобоем, фагот и флейта с тем же гобоем). Печально просветленная, в размеренном движении кода представляет сдержанный, бескульминационный диалог струнных и деревянных, с темой, близкой к одной из главных тем «Реквиема» Дворжака.

Такова краткая характеристика тридцатиминутной симфонии Мартину, написанной им в маленьком, тихом американском городке Дариене, совсем далеко от европейских полей войны; но в музыке Третьей симфонии все же запечатлен круг сильных эмоций, характерных для военного времени — тревога, печаль, тягостное размышление и надежда. В отличие от Двойного концерта здесь мы встречаем и некоторые новые для Мартину выразительные приемы, связанные с ролью духовых, которых не было в Концерте; в симфонии возникает и несколько иная образность типа реквиема.

Именно эта траурная образность становится уже полностью доминирующей в дифирамбе «Памяти Лидице». Он был исполнен 28 октября 1943 г. в ньюйоркском концертном зале Карнеги-холл на торжественном вечере, посвященном 25-летию Чехословацкой республики.

Небольшое произведение — симфонический траурный дифирамб был создан по заказу «Американской лиги композиторов», которая обратилась к композитору с просьбой написать «что-нибудь из истории войны». Вскоре после получения этого заказа и произошла страшная трагедия деревни, что расположена недалеко от Праги, снесенной фашистами с лица земли как месть за убийство фашистского палача Гейдриха. Она потрясла весь мир. Мартину также находился под сильным впечатлением этой трагедии и тут же сделал первые наброски.

В «Памяти Лидице» не изображаются конфликты, не создаются драматические ситуации, в нем не бушуют романтические порывы. Восьмиминутный реквием несколько напоминает трехчастную форму, в репризе которой лаконично показанное по началу мелодическое зерно лирической темы активно распевается в печальную кантилену струнной группой (Andante maestoso) при поддержке всего оркестра — явление для Мартину довольно редкое. Но и в этом сочинении по-прежнему огромное значение, особенно в экспозиционном разделе пьесы, имеют противопоставления групп отдельных инструментов (чаще кларнетов и фаготов) всему оркестру, включая любимое композитором фортепиано. В небольших ансамблях инструментов мелькают попевки и гуситских хоралов, и плагальные обороты славянской песни, напоминающие темы Мусоргского, и мотив, близкий к Dies irae. Аккорды же всего оркестра (большею частью построенные на минорных трезвучиях) торжественно откликаются

на все эти ансамблевые реплики, словно произнося слово клятвы мщения.

Аккордовый образ окаймляет и все произведение в целом: сопоставление двух минорных трезвучий, отстоящих друг от друга на полутон (минорная тоника и фригийская вторая); в заключение, создавая эффект торжественного просветления, вместо доминорного трезвучия звучит его мажорный вариант, а мотив, близкий Dies irae, введенный в начало экспозиции, уже не повторяется.

Партитура «Памяти Лидице» не блещет творческими открытиями, может быть, отчасти потому, что написана она явно в характере «плаката», в расчете на широкого слушателя, в отличие от других «военных» произведений того же автора. Но мы сочли необходимым сказать о ней несколько слов, так как интересующая нас тема воплощена здесь в жанре симфонической популярной музыки.

Мартину и в дальнейшем, вплоть до своей последней Шестой симфонии[42] продолжал уделять внимание образам войны, видимо, потому, что война означала для него одновременно и разлуку с родиной; это способствовало особой активизации трагедийных образов. Но экспрессивный колорит его произведений той поры связан и с тем, что переживания военной трагедии воплощены в них композитором с ярко выраженными индивидуалистическими тенденциями, в отличие от более объективной манеры, например, Стравинского и даже Бартока. В произведениях Мартину тема войны, тема протеста против зла воплощена более концентрированно, более направленно, без «соседства» с иными жизненными впечатлениями.

Печаль и раздумье, боль и тревожная надежда завязаны здесь в один драматический «узелок». Но и в его сочинениях мы тщетно искали бы образы сопротивления, противодействия, активной борьбы с антигуманистическими силами. Это было вне поля зрения композитора. Он был далек от подобных чувств.

Мы остановились кратко на творчестве Мартину не только потому, что он был большим художником-гуманистом; его творчество интересно и потому, что образы войны и мира он воплощал в характерных для этого периода музыкальных формах «концертирующего» симфонизма. В симфонических сочинениях Мартину нет по существу программных образов, ярко выраженной тенденциозности изобразительных элементов, активного восприятия приемов смежных искусств — театра и кино. Доминируют традиции Concerto grosso, но с новым для его форм интонационным

---

[42] Вторая симфония написана Мартину по заказу чехов из Кливленда; ее содержание, по словам автора, должно было символически воплощать патриотические чувства в период войны. В третьей части цикла использован жанр марша и звуки «Марсельезы».

наполнением, что связано прежде всего с обновленной *линеарной* полифонией, в тематизме которой оказываются не столь обязательными традиционная поступенность и мягкая округлость движения; многое меняет в ней и политональная природа мышления.

Как и у Стравинского (несколько, правда, в иной манере), в этих произведениях Мартину можно наблюдать специфическое «дыхание» ткани. С этим связаны новые приемы усиления и ослабления драматического напряжения, частые динамические «вилки». Огромная роль концертирующих приемов — эпизоды лирических «общих форм движения» («музыка для струнных») вместо развития-распевания лирической темы в романтической симфонии; обильные сопоставления звучаний небольших инструментальных ансамблей и всего оркестра, сольные каденции отдельных инструментов, особенно фортепиано, частые остинато, на которые нередко накладываются фортепианные аккорды — жесткие блики (образы тревоги и волнения), активная роль ударных, — все это обличает в Мартину явного приверженца концертной камерной симфонии[43]; в ней нет сюжетной программной образности, она отражает явления жизни и переживания в более общей форме, в более отвлеченно-обобщенных образах, на основе их контрастного сопоставления и противопоставления. В этом отличие такого типа симфонизма от иных форм, строящихся на последовательном (сюжетном) образном развитии, возбуждающем у слушателя живые, подчас зрительные ассоциации, форм, столь характерных и для многих образцов советского симфонизма того же времени.

•

Онеггер, Стравинский, Барток, Мартину... Эти авторы, которым мы уделили в нашей книге относительно бóльшее внимание, разумеется, имеют разный творческий и общественный облик. Стравинскому в общем всегда были чужды какие-либо сознательные общественные устремления, Онеггер же в 30-е годы был активным деятелем «Народной музыкальной федерации», он писал песни на слова поэтов-коммунистов. Но тот же Онеггер пережил всю пору фашистской оккупации в Париже, почти никуда не выезжал, тогда как трое остальных оказались эмигрантами и по существу не видели своими глазами не только самой войны, но и оккупированной Европы. Заокеан-

---

[43] Многие симфонии Мартину написаны как камерные сочинения для большого оркестра. По этому поводу автор как-то заметил: «Мы видим, как форма симфонии развивалась и разрасталась от Бетховена до Брукнера и Малера, теперь современники возвращаются к старым формам, разумным по размерам» (M. Šafránek. B. Martinů. Život a dilo, str. 245).

ский быт их также был различным — Стравинский жил совсем в иных условиях, чем, например, Барток, и это также окрашивало в различные краски мироощущение авторов интересующих нас симфоний.

Созданные ими произведения, может быть за исключением Онеггера, были условно «военными» произведениями. Ни в одном случае мы не имели дела с сочинениями, которые можно было бы уподобить оружию, наносящему удары врагу на поле битвы; сознательной тенденциозностью, общественной, волевой, авторской целенаправленностью по существу не отличается ни одно из этих произведений.

И тем не менее это были произведения выдающихся художников. Именно поэтому в некоторых случаях наполнение образов их сочинений общественным содержанием, связанным со своим временем, возникало даже помимо их творческой воли (Стравинский), в результате действия объективных закономерностей художественного творчества. И поэтому их наиболее крупные сочинения тревожных лет субъективно или объективно, но были «военными», в той или иной степени они отражали типические переживания тяжелой поры и по праву вошли в музыкальную летопись своей сложной эпохи. Пожалуй, более всего важно — и этому мы старались уделить главное внимание — что, будучи крупнейшими художниками своего времени, все четыре композитора искали и находили для воплощения содержания своих сочинений новые формы, новые приемы создания и развития образности, соответствующие своему времени.

Как известно, война, несчастья, душевные травмы, поединки со смертью всегда заметно повышали и обостряли экспрессивность выразительных художественных средств. Эти процессы можно было отчетливо наблюдать и в 40-е, 50-е годы, и не случайно, что небывалая по своему напряжению Вторая мировая война породила и искусство воинствующего индивидуализма, в котором стремление авторов найти предельно экспрессивные средства нередко становилось самоцелью и приводило к появлению опусов, уже ничего не имеющих общего с истинным искусством. Тем-то и ценны произведения, которым мы уделили свое внимание, что, воплощая острые переживания, конфликтную образность, их авторы (кто сознательно, а кто и без намеренной цели) находили средства, способные эффективно выразить жизненное содержание и в то же время не имеющие ничего общего с одиозными тенденциями своего времени.

Разумеется, и в этих произведениях не все в равной мере импонирует нашим эстетическим вкусам. Кое-что и в них является спорным, бедным или вообще плодом творческого заблуждения. Тем не менее основные творческие устремления, проступающие в этих сочинениях, безусловно примечательны как важные тенденции искусства крупных художников-современни-

ков. Многие из этих тенденций нашли свое творческое претворение и в нашей советской музыке. Поэтому мы и считали своим долгом проанализировать и в известной мере обобщить (это мы продолжим в следующей, заключительной главе) некоторые характерные приемы симфонической драматургии, *обновления выразительных средств, образного развития*, возникшие в зарубежном симфонизме. Большая жизненная тема, обусловившая и соответствующее образное содержание и круг выразительных средств этих произведений, представила благодарный материал для обобщений; некоторые из них, на наш взгляд, могут быть полезными и для нашей творческой практики.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Некоторые обобщения

Итак, мы проанализировали четырнадцать симфонических произведений, так или иначе связанных с темой Второй мировой войны. Все они разные, хотя и написаны примерно в одни и те же годы. Различие определялось многими условиями: стадиями войны и индивидуальностью автора, творческими целями того или иного композитора и его талантом. Но все эти произведения, независимо от того, как комментировали их сами авторы, возникли как отражение событий военного времени с его особой общественной атмосферой резкого обострения жизненных конфликтов и социальных потрясений. В такие именно периоды истории резче определяются человеческие судьбы, полнее раскрываются человеческие характеры. Не все выдерживают выпавшие на их долю испытания: «Опыт войны, — писал В. И. Ленин, — как и опыт всякого кризиса в истории, всякого великого бедствия и всякого перелома в жизни человека отупляет и надламывает одних, но зато просвещает и закаляет других...» [1].

Все эти процессы приняли поистине всеобщий характер: войны нашего времени мало похожи на битвы прошлых эпох, поля сражений захватывают теперь гигантские территории континентов, а их участниками становятся миллионы. «Сдвиги во всем укладе, во всем мире идут огромные, — записывает в июле 1941 г. в своем военном дневнике Вс. Вишневский. — Война ведь

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, стр. 191.

явление многостороннее... Война сурово пересматривает репутации...»[2].

Трагедии современных войн не только в гибели миллионов, в лишениях и испытаниях духа, но и в коренной перестройке привычной жизни сотен миллионов людей, отрыве от их привычного и любимого труда, постоянного уклада жизни, длительной разлуке с семьями. Все это создает новую и необычную в своей остроте и драматизме эмоциональную атмосферу жизни, новый круг типических переживаний. Естественно, что ни один крупный и чуткий художник не мог остаться глухим и слепым к этим мощным событиям, не испытать на себе их влияние. В ином случае он просто не был бы истинным художником...

Мы упоминали уже в предыдущей главе, как по-разному окрашивалось восприятие войны в нашей стране и в капиталистическом мире, не одинаковой была реакция. Хотя бедствия войны обрушились на западные земли на два года раньше, тем не менее творческий отклик и к 1941 г. не был здесь столь единодушным, как это произошло в нашей стране, сразу же после того как танковые армады Гудериана и Клейста ринулись на ее просторы...

И через всю страну струна
Натянутая трепетала,
Когда проклятая война
И души и тела топтала.
Стонали яростно, навзрыд,
Одной, единой страсти ради
На полустанке — инвалид
И Шостакович — в Ленинграде...

В этих строках поэта А. Межирова точно схвачено ощущение единства душ, охватившее весь народ и его творческую интеллигенцию в те страшные, переломные годы.

Правда, и в западном мире в эту пору, как сказал П. Элюар, «захотели поэты к ближним прийти...». Небывалые зверства фашистов, невиданные человеческие трагедии как-то объединили художественные силы тех, кому хотя бы в небольшой степени было не чуждо чувство гуманизма. Свой голос против войны, например, во Франции, возвысили не только художники, пришедшие к социалистическому реализму, — Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Р. Блок, но и католики — Ф. Мориак и А. Мальро, экзистенциалисты — П. Сартр и А. Камю. Героем и жертвой антифашистской борьбы стал Сент-Экзюпери. В рядах немецких эмигрантов, страстно обличавших новое тевтонское нашествие, оказались не только Б. Брехт и А. Зегерс, И. Бехер и Г. Эйслер, но и Л. Фейхтвангер и Э. Ремарк. В окопах под Смоленском и Нарвой побы-

---

[2] В. Вишневский. Собр. соч., т. 3. Л., 1956, стр. 60.

вали американец Э. Колдуэлл и тогда еще юный английский писатель Д. Олдридж. Гневные строки, разящие врага, родились под пером американцев Э. Хемингуэя, Д. Стейнбека, У. Сарояна, сатирические образы главарей фашистов создали в своих пьесах англичане — маститый Б. Шоу и более молодой Д. Пристли.

Разумеется, объединение творческих сил коммунистов и католиков было сугубо временным явлением, да и характер антифашистского протеста у Арагона, Бехера и Ремарка, не говоря уже о А. Камю, был мало схожим. В одном случае этот протест был порожден единым социальным порывом — вместе с широкими массами, в другом он прозвучал как голос пацифиста-одиночки. Герой сартровской «Дороги свободы» Деларю — жертва фашизма — говорит перед смертью: «Я умираю за пустоту. Я умираю, чтобы доказать, что жизнь бесполезна». Герой поэмы Твардовского, словно отвечая Деларю, идет в бой «ради жизни на земле». В тяжелые минуты, совершая подвиг, Теркин и его друзья находят духовную опору в товариществе, в стремлении защитить жизнь, свою страну, свои идеи; герои Мальро и Сарояна выдвигают в качестве союзника человеческого духа идеи нравственного самоусовершенствования, поиски надежды в религиозных догматах...

И тем не менее нельзя не заметить, что многое в накапливаемой «военной» художественной образности (кстати, и на основе плодотворного взаимовлияния смежных искусств) было общим; некоторые художники-модернисты вынуждены были хотя бы временно, отказаться от обычного арсенала своих сенсационных средств; именно в годы войны этот язык оказался особенно несостоятельным.

Великолепен, например, маршевый образ, своего рода портрет фашистов, созданный Элюаром в самом начале войны:

Идут и идут
Идут со штыками
Играют ножами
Идут и гордятся
Своими штыками и палачами
И в ранцах
Свой завтрашний траур несут
Идут и идут
Оружьем бряцают
Словно своими костями бряцают
И застывают
Честь отдавая
Погонщикам стада
Пропитаны пивом
Пропитаны бредом
Идут и идут
Идут и поют
Проклятую песню
Кованых грязных
Солдатских сапог

Как напоминает этот поэтический образ аналогичный зловещий портрет — марш в первом скерцо Восьмой симфонии Шостаковича!

А фильмы Р. Росселини и Р. Клемана с их обнаженным показом зла гитлеровцев!

Можно упомянуть и об аналогичной роли, например, сатирических обличительных образов фашистов в романе-памфлете

«Братья Лаутензак» Фейхтвангера или «Женеве» Б. Шоу, о пацифистских, но, безусловно, порой сильных экспрессивных эпизодах страдания личности в атмосфере войны, разбросанных в романах Ремарка, или страшных аллегориях «Чумы» А. Камю, антивоенных полотнах Пикассо. Все эти авторы в той или иной степени выполняли общее дело — «социально-эстетический заказ» эпохи, они воплощали в художественных образах типические переживания военной поры. Иное дело, что некоторые из образных обобщений имели сравнительно узкую жизненную базу, другие же были типичны для чувств миллионов.

Это мы ощутили и на примере «военных» симфоний, созданных в СССР и за его рубежами; в них различными были и сила социального обличения, и точки духовной опоры героев повествования, и характер взаимосвязи военных и мирных образов.

В СССР эпопея войны вызвала во многом иной круг типических переживаний. Разумеется, не все здесь было различным — общей для нашего мира и прогрессивных людей Запада была ненависть к фашизму как антигуманистической силе, несущей смерть миллионам, разрушение культуры, стремление уничтожить целые нации. Совпадали подчас и многие переживания больших художников, особенно в тех случаях, когда их индивидуальности, особенности психики, нервной системы оказывались относительно близкими, остро и горячо реагирующими на окружающее. Эти факторы, видимо, обусловливали порой известную общность и художественных образов, иногда и характер их развития. Подобное мы могли заметить, сравнивая образные системы симфоний Шостаковича и Онеггера с активной ролью в них субъективного фактора, но не субъективизма; несмотря на все различия мировоззрений авторов — представителей различных социальных миров.

Эти различия вызваны прежде всего тем, что несчастье войны, горе войны, отпор врагу ощущались на советской земле как нечто общее, коллективное, единое. Ведь на западе это ощущение не могло возникнуть с такой силой не только потому, что то был иной социальный мир, в котором никогда не существовало подобного единства, но и потому, что опустошающий поход фашистских ратей по землям Европы в 1939 г. был настолько молниеносным, что это чувство национального единения, коллективизма попросту не смогло по-настоящему сложиться, окрепнуть в совместной борьбе; только спустя некоторое время в группах Сопротивления это чувство постепенно кристаллизовалось, укрепляясь в атмосфере террора, творимого оккупантами.

В социалистическом мире в эту тяжелую пору иными были и точки духовной опоры, объединяющие общество в целом и его интеллигенцию, и сила социальной активности дружбы народов. Эта эмоциональная атмосфера оставалась определяющей в течение всей войны, несмотря на все осложнения, возникавшие в раз-

ные ее периоды, особенно до 1943 г., и не только в связи с положением на фронтах. Война оказала мощное влияние на произведения искусства, рожденные в дни испытаний. Несмотря на все их индивидуальные черты...

Перейдем же теперь к некоторым заключительным обобщениям, касающимся симфоний военной поры.

•

Наши заключительные замечания, видимо, уместно начать с обзора программных образов рассмотренных симфоний, составляющих существо их содержания.

Образы *войны, агрессии.* С какими вариантами их воплощения встретились мы в процессе анализа?

Один из наиболее часто используемых приемов — введение интонационной сферы, связанной со звуковым миром баталий, — сигналами труб или валторн, дробью ударных, зычными звуками низких тромбонов, пунктированным ритмом и т. д. Это наиболее традиционная «фоника» войны, откристаллизовавшаяся в европейской музыке примерно с начала прошлого века. Она стимулирует обычно мгновенные ассоциации у самого широкого слушателя. Но надо признать, что подобный метод едва ли и не самый изношенный, он менее всего обещает слушателю эффект образного открытия и более всего связан с опасностью введения готовых, «амортизированных» образных формул.

«Я не ставил себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек), — писал Д. Шостакович в авторском комментарии к премьере Седьмой симфонии в г. Куйбышеве, — я не сочинял батальную музыку. Мне хотелось передать содержание страшных событий». Говоря о своей Двадцать второй симфонии, Н. Я. Мясковский также признается в желании создать музыку «без бряцания оружием, мишуры звуков». И тем не менее в Ленинградской симфонии и первой «военной» Мясковского мы встречаем использование и *этого* круга интонаций, однако чаще всего лишь в виде подсобного образного «оружия» — в качестве изобразительных спутников развития основных тем; ими обрастает, как уже говорилось, «нашествие» в первой части Седьмой симфонии. Они же — как импульс для направления ассоциативной фантазии слушателя — начинают Двадцать четвертую симфонию Мясковского; та же звуковая атмосфера боя, в частности, импульсивные, в синкопированном ритме, валторны звучат в третьем — батальном эпизоде Шестой симфонии Прокофьева, в первой части симфонии Стравинского, первых частях обеих симфоний Онеггера; «взрывы» литавр слышны в Двойном концерте Мартину.

В некоторых случаях к обычному конгломерату звуковых средств добавляются и новые звукоизобразительные эффекты,

как, например, деревянные бруски в Шестой симфонии Прокофьева, железный прут, ударяющий по струнам арфы, в Концерте Бартока, струны о гриф — в Восьмой симфонии Шостаковича.

С этим «фоническим» приемом создания батальной образности связан и более обобщенный метод рождения самих тем, сотканных из сигнальных интонаций, — две последовательно восходящие кварты в пунктированном ритме в теме главной партии первой части «Концерта для оркестра» Бартока, или экспрессивная тема шестнадцатыми, как бы имитирующая внезапно налетевший смерч, военный шквал (Третья симфония Онеггера, симфония Стравинского, Концерт Бартока и др.), или характерный «истерический» мотив, состоящий из двух-трех, нервно восходящих широких и угловатых шагов к вершине и последующего стремительного, почти глиссандирующего «обвала» — с ним мы встречались и в токкате Восьмой симфонии Шостаковича и в Третьей симфонии Онеггера (первая часть) [3].

К тому же пласту примыкают образы войны, построенные на эффекте грозной, волевой поступи, как бы имитирующие «шаги» агрессивной силы, например, начальная тема симфонии Стравинского. Это уже гораздо более опосредованный, условный художественный образ, использующий не непосредственные, реально существующие признаки чувственного (в данном случае звукового) обличья явления, а результат деятельности сознания художника, широко привлекающего для обобщения жизненные ассоциации, художественную фантазию (образ войны *как* грозные шаги злой силы).

Характерно, что образное обобщение в этих «шаговых» темах осуществляется не только через изобразительный эффект грозных сигналов (типа властного «стука в дверь» в бетховенском мотиве Пятой симфонии), но и путем создания специфического, неумолимо-равномерного механического движения, ассоциирующегося в сознании с злым началом. С ним-то, как мы знаем, связаны многочисленные «макро»- и «микро»-марши в «агрессивных» разделах симфоний Шостаковича и Онеггера — марш нашествия в Седьмой, быстрые марши в разработке первой части и токкаты третьей в Восьмой симфонии Шостаковича, медленный марш «роботов» в финале Третьей симфонии Онеггера [4] и др. Характерно, что нарушение «выверенности» звеньев механического движения в разработке первой части Ленинградской, как уже отмечалось, в образной форме свидетельствовало о смятении строя злых сил, разгоревшейся баталии, близкий образный

[3] Последующее уплотнение проведений этого мотива в обоих случаях приводило к главной драматической кульминации.

[4] Особенности этих «злых» маршей — в нарочитой бедности их тематизма (движение в пределах уменьшенной терции у Онеггера, банальный мотив нашествия).

эффект в строгой механичности работы «душегубки» и в токкате Восьмой симфонии.

С динамическими эффектами усиления и свертывания звучности «злых» маршей связаны впечатляющие и во многом театральные эффекты приближения и удаления агрессивной рати у Шостаковича, обрастание их зловещими мотивами-«спутниками» (у него же и других композиторов), прогрессивное утолщение, разбухание терпкого пласта, обволакивающего тему марша (Онеггер, Стравинский).

Иную природу злой образности (хотя и связанную с предшествующей) демонстрируют мелькающие в развитии необычные звукоряды. И здесь налицо традиции. Подобно тому как эффект маршевости — механичности движения был давно уже связан в творческой практике с обобщением злого, агрессивного начала (напомним хотя бы маршевые «портреты» Черномора, Олоферна, половецкий марш и др.), так и необычные, чаще всего холодно звучащие[5] тоновые ряды издавна характеризовали явления, враждебные человеку; в том числе и в симфонии; напомним хотя бы известные нисходящие причудливо-мертвенные ходы с необычной тоновой последовательностью в разработке первой части Шестой симфонии Чайковского.

Нарочито аскетичные, связанные с эффектом ладовой статики, соответствующей зловещей, грозной тембровостью (низкие деревянные, засурдиненные медные), фактурой (часто унисонная, жесткая, отрывистая звучность), строгой остинатной ритмикой — подобные ряды встречались нам и в начале Шестой симфонии Прокофьева, и во второй части Второй симфонии Онеггера (восходящие суровые ходы среднего эпизода), и в разработках симфоний Шостаковича.

Более стандартна, как мы уже отмечали, в выборе средств тема нашествия из среднего раздела второй части Двадцать второй симфонии Мясковского: ее несколько наивные восходящие «ползучие» хроматизмы представляют уже слишком традиционную, «готовую» интонационную формулу выражения злого начала[6]. Поэтому введение ее в образную драматургию симфонии не вызвало необходимого драматургического и эстетического эффекта.

Выше говорилось уже о той свежести, которую внесли в свое время в творческую практику обобщения злого начала *гротесковые* образы Берлиоза и Листа, развитые и обогащенные в симфонической практике Малером, а отчасти и Р. Штраусом. Как известно, гротеск чаще всего связан с нарочитой гиперболизацией

---

[5] Например, целотонный, основанный на нейтрализации ладовых тяготений.

[6] В известной мере к ней близка тема фуги в финале Восьмой симфонии Шостаковича.

реальных черт того или иного явления, с алогизмом обычного. Нередко, гротесковость изображения злого, особенно в живописи, связывалась и с аллегоричностью образа (Калло, Гойя, Домье).

Пожалуй, наиболее яркие примеры подобной образности в «военном» симфонизме — портреты врага в Восьмой симфонии Шостаковича — марш-скерцо и токката; здесь словно развертывается и надвигается на нас отвратительное аллегорическое шествие чудовищ с длинными ослиными ушами, страшными, полуфантастическими ликами. Иногда это шествие оборачивается развязным «срамным» плясом или (в репризах) синтезируется в двуедином марше-плясе. Подобный аллегорический образ, конечно, также является плодом художественной фантазии, деятельности сознания композитора, пытающегося найти соответствующую отталкивающую предметно-образную форму для обличаемой агрессии.

С этим образным строем связано и важнейшее явление «хамелеонных» тем-оборотней и движений-оборотней. О них говорилось раньше достаточно подробно. Напомним, что суть их в образном переосмыслении, переинтонировании по началу веселых и озорных тем (например, темы скерцо Пятой симфонии Прокофьева или второй темы заключительной партии его же Шестой симфонии, первая часть испанистого эпизода финала той же Шестой симфонии Прокофьева или «тарантелльного» движения финала Второй симфонии Онеггера) в зловещие агрессивные образы. Эти образы-«оборотни», прозвучавшие еще в Фантастической симфонии Берлиоза (образ возлюбленной в финале), си-минорной сонате Листа, опере «Самсон и Далила» Сен-Санса получили и в дальнейшем гораздо более последовательное и богатое драматургическое развитие и явились в образной системе «военных» симфоний активным фактором обобщения и «движения» злого начала.

К подобным приемам, отчасти связанным с «интеллектуализацией» искусства, примыкает и еще один метод обобщения злого начала — через *банальный мотив*, нарочито «стертые» бытовые интонации. Как известно, он также нашел широкое применение ранее, например, в симфонической практике Г. Малера. Блестящим примером драматургической эффективности этого, в сущности, обобщенно-жанрового приема служит «Прерванное интермеццо» из Концерта Бартока, в котором отталкивающий образ создается противопоставлением нарочитой банальности, эстетического убожества кабацкой сценки благородству, патриархальному аромату фольклорных патриотических образов; тот же образный эффект в нарочитом введении интонаций, близко ассоциирующихся с банальным же мотивом фокстрота («Розамунда») в ре-бемоль-мажорном марше-шествии второй части Восьмой симфонии Шостаковича. Аналогичные «малеровские»

приемы встречаются и в других эпизодах его «военных» симфоний.

Наконец, упомянем о драматургической роли чисто *фонических* эффектов. Активизация значения жесткой, злой фоники, создаваемой аккордами-кляксами, взрывами одних ударных, многослойными атональными или политональными полифоническими пластами с травмирующей звучностью несколько напоминает эффект, производимый страшным зрелищем убитой лошади, у которой вывалились все внутренности, или ужасным видом полусобаки-полушакала на обличающих войну полотнах Пикассо. Подобные, во многом натуралистические, эффекты, порой связанные с применением вне музыкальных, шумовых средств, разумеется, сродни экспрессионистскому искусству, но тем не менее, в отдельных случаях — как слагаемое синтетического образа злого начала — и такое нарочито отталкивающее звучание может, видимо, играть известную выразительную роль в реалистических произведениях. Мы убеждаемся в этом, слушая разные симфонии — от Шостаковича до Стравинского.

В симфониях Шостаковича, отчасти Бартока и Онеггера злые образы чаще всего довольно точно конкретизированы. Они мало похожи на знаменитые аскетичные и абстрактные суровые мотивы судьбы в романтической симфонии XIX в. В симфониях о войне агрессивное начало получает то легкие, но в то же время достаточно ощутимые приметы прусского марша (высокие флейты и барабаны), то банальной немецкой песенки (мотив нашествия в Седьмой симфонии Шостаковича, «Прерванное интермеццо» в Концерте Бартока). Так обличение художника направляется в конкретный адрес. Оно приобретает действенную силу и потому, что злое обличается в свете прекрасного, с постоянным ощущением позитивного, гуманистического начала, которое или противостоит или выступает как второй план, смысловой фон эпизодов наступления агрессии. Все эти и некоторые другие типы «отталкивающей» образности призваны «враждебной силой отрицанья» (Белинский) возбудить у слушателя тоску по идеалу, ненависть к агрессивным силам.

•

Мир гуманистических образов гораздо более многолик и сложен. Это мир, опоэтизированный с позиций положительного идеала. Мир одухотворенный. В антагонистической контрастности миров и проявляет себя в первую очередь *драматургия* интонационно-образного конфликта в симфонии.

В круг положительных образов входят прежде всего образы, представляющие силы, противопоставленные войне и в то же время косвенно, опосредованно отражающие саму злую силу. Таков, например, набат, пронизывающий все развитие Второй

симфонии А. Хачатуряна и придающий ей неповторимо индивидуальный облик. Звуковой образ народного бедствия принимает в цикле самые разнородные обличья, в том числе (в частности, во вступлении) и грозного вестника нашествия. Примерно тот же набатный смысл приобретает в кульминации разработки первой части Шестой симфонии Прокофьева валторновый остинатный мотив с репетицией одного звука, но с метро-ритмическим и гармоническим варьированием.

Зеркально отражает злое начало и один из наиболее ходовых образов «военных» симфоний — траурно-маршевый мотив, образ жертв войны, ее зловещего спутника — смерти. Чаще всего он принимает вид цикла вариаций трагической песни на фоне остинатного баса, что обычно сближает его со старинными трехдольными торжественными танцами-шествиями, пассакальей, чаконой, сарабандой (медленные части Второй симфонии Хачатуряна, Второй Попова, эпизоды в разработке первой части Шестой симфонии Прокофьева, средний раздел финала Восьмой симфонии Шостаковича, Третья симфония Онеггера и др.[7]). Часто введение такого образа в качестве эпизода (или средней части трехчастной формы) создает действенный стимул к появлению вслед за ним активной батальной картины — как акта мести за погибших или кульминационного эпизода призыва о помощи.

Порой экспрессия подобных эпизодов траурных шествий повышается за счет вклинения в них инструментальных речитативов — соло духовых инструментов, высокой виолончели (третья часть Второй Попова, симфонии Шостаковича) или имитации надгробной речи духовыми по типу известного тромбонового соло в Трауро-триумфальной симфонии Берлиоза. В Элегии из Концерта Бартока, а отчасти и в репризе темы побочной партии первой части Седьмой симфонии Шостаковича мы встретили своеобразные камерные реквиемы, построенные на основе, главным образом, обобщения траурной инструментальной музыки. В то же время в симфониях в изобилии звучат и плачи-причеты, широко использующие обобщение приемов и интонаций традиционных народных вокальных жанров (медленные части Вторых симфоний Хачатуряна и Попова, симфоний Мясковского, средний эпизод третьей части Пятой симфонии Прокофьева, медленные части Третьей симфонии Онеггера, Концерта Бартока и т. д.).

Наконец, еще один тип образности, двуединый по своей драматургической функции, представляют оригинальные эпизоды воинственных танцев в скерцо симфоний Хачатуряна и Мурадели. Как мы уже отмечали, своеобразие этих эпизодов, где бушует танцевальная стихия, в их двуликости: с одной стороны,

---

[7] Огромная популярность этого приема связана, видимо, и с возросшим интересом к остинатным ритмам в современной музыке.

с помощью, казалось бы, традиционных средств народного танца в них выявляется энергия сражающегося народа, с другой же — она легко «сдвигается» в зловещую образность (уменьшенный лад, засурдиненные трубы, дроби ударных). Так возникает объемная, легко переосмысляемая «военная» образность, создающая атмосферу конфликта в пределах одного энергичного танцевального целого.

Такой образ имеет глубокую народную почвенность (вспомним в профессиональной музыке хотя бы использование плясовых песен в народном бунте сцены «Под Кромами» Мусоргского), новое же здесь именно в эффекте переосмысления — сдвиге в иную образность. Так само явление жизни — в данном случае война — раскрывается в образной перекраске по существу одного и того же энергичного движения.

К этой же группе образов примыкают редкие (встречающиеся, например, только в Двадцать четвертой симфонии Мясковского) маршевые, суровые образы народной силы — «победу несущая» тема в финале симфонии и особенно примечательная, но, к сожалению, почти единственная в своем роде тема главной партии ее первой части; эта тема возникла в интонационной атмосфере широко распространенных в военном быту походных песен-маршей (обычно в миноре), созданных в первые же годы войны советскими композиторами. Особенностью круга позитивных тем симфоний того же Мясковского являются и его суроволирические темы, написанные в свободном ритме «истовых» колыбельных с плагальными оборотами и гомофонной фактурой, с оттенком своеобразной, русской фатальности à la Мусоргский. Таковы колоритные темы его медленных частей и некоторых побочных партий сонатных Allegri.

Эпически-«виватная» образность финалов, связанная с гимнической маршевостью в Симфонии-балладе Мясковского, Второй Хачатуряна, Второй же Хренникова и некоторых других симфониях, образует еще один слой, пожалуй, в наибольшей степени вобравший в себя готовые интонационные формулы.

Иного рода эпические, «бородинские» образы, столь же традиционные, но гораздо более эстетически ценные, представлены темами Родины; они по-русски распевны, широки по диапазону, часто включают типично национальные интонационные обороты, полифоническую фактуру, по-разному выявленную — и в системе русских подголосков («Запев» Г. Попова) и в шероховатой многослойности интонационно самостоятельных голосов (первая часть Пятой симфонии Прокофьева).

Еще одной разновидностью эпического круга образов являются темы, которые мы называли «темами отпора»; это обычно гораздо более короткие и упругие, энергичные интонационные формулы (типа третьей темы финала Двадцать четвертой симфонии Мясковского), эффективные для полифонической «ра-

боты», имитационного массирования. Серединные фуги (или фугато) финалов многих симфоний — от Мясковского до Стравинского — с меньшей или большей образной убедительностью как бы раскрывают процесс собирания позитивных сил.

Важнейшим принципом обновления образности инструментальной музыки нашего времени явилось обобщение богатейшей гаммы *речевых* интонаций. Более того, если на одном «полюсе» — воплощении злого начала все большее значение приобретала практика образного обобщения через механически маршевое и банальное, тем активнее на другом возрастало значение обобщения через живую *трепетность* речевых интонаций. Именно это противопоставление мертвенной *механичности* — живой и многообразной *изменчивости* интонационного движения стало важнейшим обновляющим эстетическим фактором образной драматургии современного драматического симфонизма.

Нам встречались различные речитативные темы-образы. И в своих старых, мелодически-речитативных мотивных формулах и в новых — обобщающих лирику речи, напоминающих принцип, близкий к старинным венгерским крестьянским песням, называемый parlando rubato. Она слагалась из соответствующего интервального состава, близкого речи (в частности, с большим удельным весом тритоновых интонаций), нередко ладовой многосоставности и в особенности — метро-ритмического варьирования. Видимо, большие успехи последних десятилетий, достигнутые именно в этих сферах — решительном обогащении ладотональности, резком повышении импульсивности модуляционной смены и истинной революции в сфере метроритма (Стравинский, Барток, Прокофьев, Шостакович), — позволили ввести эти новые принципы в творческую практику как полноценный эстетический фактор. Это была истинно *новая* лирика, которая пришла на смену романсно-песенной лирике, создаваемой на основе обобщения вокально-бытовых интонаций [8]. Точнее, оба вида лирического тематизма сосуществуют теперь в творческой практике одновременно.

Ощущение лирической трепетной речи создается также и благодаря тембровой стороне: чаще всего носителями таких тем-речитативов выступают наиболее «человечные» тембры деревянных духовых, реже тембр высоких регистров виолончели. Эти соло-рассказы или исповеди возникают обычно как побочные партии сонатных Allegri, или темы медленных частей в эпизодах переживания экспрессивных кульминаций, или лирических наплывах драматических частей. Все это мы встречали в различных вариантах у Шостаковича и Онеггера, Стравинского и Бар-

---

[8] Предвестником подобных проникновенных соло явились и такие эпизоды, как, например, горестное кларнетовое соло — рассказ Франчески в «Франческе да Римини» Чайковского.

тока, Прокофьева и Хачатуряна. Более традиционные формы «инструментализованного» песенного речитатива (активно вводимого еще Чайковским и Рахманиновым) применяли Мясковский и Попов. Но в этих случаях инструментальные речитативы играли роль сравнительно коротких реплик, в симфониях же Шостаковича и Бартока это — доверительные рассказы о тяжелых переживаниях человека или горестные раздумья героя симфонии. Очень часто, например, у Шостаковича (но не только у него) особо проникновенную, скорбную трагичность интонационной стороне подобных монологов придает понижение ряда ступеней их звукового состава (чаще в миноре); ощущение трепетности речи создается не только активной жизнью микроинтонаций, но и эффективностью свойственного Шостаковичу и некоторым другим авторам метода создания ядра и его развертывания — стабильностью основной интонационной формулы-ядра и самыми разнообразными ростками-продолжениями его в разных проведениях, нередко «растворяющихся» позднее в «общих формах» интонационного движения [9].

Живое разнообразие parlando rubat'ной линии, отражающей интонационное богатство речи, а косвенно и сопровождающего ее жеста, все же в корне отлично от прежней творческой практики передачи в мелодической линии интонаций приподнятой человеческой речи, где скорее отражался речевой пафос, чем «будничная» импульсивная речь современника.

Естественно, что эта группа образов представлена наиболее весомо в тех симфониях и тех авторов, которые раскрывали тему войны не как эпико-драматическое событие в истории народа, а преимущественно как переживания одной личностью, своеобразным «героем» произведения, страшных явлений окружающей его военной действительности. Перед нами как бы воздвигается громадное зеркало души человека-гуманиста, отражающее потрясения своего века. Таковы, например, вторые симфонии военных пар, написанных Шостаковичем (Восьмая), Онеггером (Третья), Прокофьевым (Шестая), — произведения гораздо более субъективные, экспрессивные, чем их предшественницы. О причинах такой их окраски говорилось ранее.

Наконец, последней большой группой образов, обобщающих типические переживания военных лет, являются образы надежды, мечты, духовной опоры тех, на чью долю выпали испытания; эти мечты-воспоминания согревали людей, одетых в серые шинели, сидевших в холодных и сырых окопах, от которых «до смерти четыре шага...». Эти светлые воспоминания поднимали бойцов в атаки, заставляли их — а также и их духовных оруженос-

[9] Наглядный пример — *тема главной партии первой части Восьмой* симфонии Шостаковича, в которой таким зерном является такт «нашествия» из Седьмой симфонии; он играет роль смыслового импульса, «темы» разговора-переживания.

цев — поэтов и художников — обнажать меч и перо для страстной защиты жизни, своих семей, своей земли, духовных ценностей нации — всего человеческого и человечного.

Круг этих образов был также довольно разнообразным. В него входили и патриотические идеи и образы светлой мечты, воспоминания о веселых и радостных днях мирной жизни и их предвосхищения; лирические образы родной природы и дорогих сердцу городов, любимых, жены, матери; образы надежды, связанные в зарубежной симфонии с упованием на бога.

Роль этих лирических образов в общей драматургии была также различной; в одних случаях они оказывались темами побочных партий сонатных Allegri или контрастных частей симметричных средних форм (Шостакович), в других — выступали как лирические наплывы (Хачатурян), в третьих — как основа жанровой атмосферы финалов (Барток, Прокофьев, Вторая симфония Онеггера), в четвертых — как просветленные заключения драматических частей (Третья симфония Онеггера). Причем в зависимости от степени программности эти образы могли принимать облик конкретного жизненного явления и входить в последовательно сюжетную композицию (симфония Шостаковича) или просто включаться как светлые эмоциональные пятна «потока чувствования» в контрастную образную драматургию симфонического целого (концерты Бартока, Мартину).

И в этом случае широко используется принцип обобщения через жанр. Напомним народно-танцевальные темы финалов, иногда условные — близкие к музыке испанских карнавалов (Прокофьев), хорально-торжественные образы (тема надежды в Концерте Мартину, заключительный трубный хорал Второй симфонии Онеггера), «Голубя мира» (Третья симфония Онеггера), русские равнинно-свирельные (Мясковский, отчасти Шостакович), таинственно-фантастические (Прокофьев, Хренников), ноктюрновые (Пятая симфония Прокофьева) и т. д.

В заключение краткой характеристики образности симфонии обратим внимание читателя на ее жанровую многоликость — сочетание эпических, драматических, лирических, юмористических образов. Даже в пределах одной крупной формы мы встречали характерное и многообразное взаимопроникновение жанров. Эта черта, кстати, свойственна и современному роману, часто включающему, например, пластические переходы от повествовательности к импульсивному драматическому диалогу и вновь — в лоно повествовательности. Как симптоматично, особенно для лирической разновидности романа, введение драматических событий на гребнях или спадах лирических волн, преломление эпического через лирическое. Эта жанровая разносторонность и придает крупным структурам драматургическую гибкость и мобильность, позволяя им эффективно раскрывать сложное философское содержание произведений и в литературе, и в музыке.

Такова вкратце характеристика серии образов, возникающих в симфониях военных лет. Их разнообразие и крепкая связь с жизненными явлениями, типическими переживаниями той поры — лучшее доказательство истинного реализма анализируемых произведений. Разумеется, каждый автор уделяет далеко не одинаковое внимание всем этим явлениям, по-разному, различными средствами воплощает их, но пока что мы констатируем лишь единство «духовно-материальной», жизненной основы симфоний. Общим является также и гуманистическая направленность всех замыслов — обличение агрессивных образов и возвышение человеческого начала, образов мира.

Из наиболее общих факторов, «разводящих» симфонии на разные стилевые тропы, отметим следующее: несмотря на общие черты, отличающие симфонии советских и зарубежных авторов, по характеру образности их достаточно рельефно разделяют свойственные многим сочинениям зарубежной музыки гораздо больший субъективизм мышления, почти полный отказ от введения в драматургическое действие образов коллективного отпора агрессии [10], воспоминаний о светлых днях и, наоборот, довольно значительный удельный вес образов духовной опоры, связанных с религиозными идеалами. С этой точки зрения и симфонии Онеггера, и Концерт Мартину, отчасти и Ньюйоркская симфония Стравинского (вторая часть) безусловно как-то перекликаются с литературой военных лет, принадлежащей перу писателей-католиков, о чем говорилось выше. Пацифизм, активная роль индивидуалистического начала — и в восприятии событий и в характере их обличения — едва ли не главная черта этого искусства [11].

Элементы подобного мировосприятия не чужды и отдельным произведениям советских композиторов, например, Восьмой симфонии Шостаковича. В ней также преобладает (в отличие от Седьмой) экспрессивное восприятие событий героем-одиночкой, что, однако, не снимает огромной художественной силы воздействия ее на аудиторию.

Характерной — но уже с иной точки зрения — предстает и апофеозно-«виватная» образность финалов некоторых симфоний — чаще эстетически мало убедительная и привлекательная. Ее появление, как уже отмечалось, видимо, определялось и типичной психологией первого года войны, когда победа казалась такой близкой. Хотя здесь же хочется еще раз подчеркнуть, что

---

[10] Своеобразное исключение составляет симфония Стравинского, однако приписываемое самим автором толкование ее содержания вызывает подчас большие сомнения.

[11] В некоторых произведениях, например, Стравинского, можно наблюдать внешне, казалось бы, обратное стремление — к «объективизму», к устранению переживающего субъекта, но это скорее лишь внешняя тенденция, «игра в объективизм», стремление уйти от объективных событий и не больше.

война и связанная с ней эмоциональная атмосфера жизни нанесли сокрушительный удар по известным тенденциям к бесконфликтности (сама жизнь здесь оказалась лучшим их обличителем); именно это обстоятельство сыграло не последнюю роль в рождении великолепных драматических симфоний, принесших мировую славу советской музыке.

•

Прежде чем перейти к центральному разделу заключения — вопросу о зерне драматургии — характеру связи, развития и взаимодействия образов, необходимо сказать еще несколько слов об интонационной природе их тематизма.

Основой образа и поныне, разумеется, остается *тема*, хотя и раньше и особенно в наше время встречались и иные случаи создания образности. Достаточно сослаться хотя бы на введение в качестве самостоятельных образов симфонической драматургии и лейтгармонии и лейтритма. И все же в создании ведущих музыкальных «характеров» крупной формы роль темы как основы образа ничем незаменима.

Тема строится обычно на сцеплении первичных «клеточек» музыкальной образности — интонаций, которые в реалистическом искусстве прямо или опосредованно, с помощью ассоциативного мышления связываются с большим миром жизни и составляют как бы материальную основу музыки. Интонации — своеобразное жизненное наполнение темы (а следовательно, и образа); вступая в различное взаимодействие друг с другом, взаимоотражаясь, они представляют изменчивую часть музыкального образа; не случайно, что в исторической эволюции тематизма две тенденции, пожалуй, играли самую значительную роль: одна — к наибольшей *индивидуализации* облика темы, неповторимому своеобразию организации в ней типических интонаций и другая — к повышению ее потенциальных возможностей для «жизни» интонаций — иначе говоря для *переинтонирования* темы. Эта тенденция в прошлом достигла особого развития в бетховенском тематизме, наиболее обобщенном, чаще отвлеченном от бытовых интонаций, но (для своего времени) и наиболее потенциально богатом. В наше время эта тенденция испытывает новое интенсивное развитие, определяемое новым ладовым мышлением, решительным обновлением интервальной структуры. У Прокофьева, даже и в лирических темах (медленные части Пятой и особенно Шестой симфоний), мы встречались с многосоставностью интонационного содержания темы, со сцеплением в ней резко контрастных интонаций. Онеггер (темы главных партий первых частей симфоний), Барток и Прокофьев строят интонации на свободном сочетании в них резких последований таких интервалов, как, например, уменьшенная

нисходящая октава, восходящая секунда, новый скачок на нону, затем на тритон и т. д. В лирических темах привычные терцовые, поступенные ходы часто заменяются кварто-квинтовыми, кварто-секундовыми. Разнообразные тональные «соскальзывания», «обманы», уплотнение внутритематических модуляций, — все это ведет к резкой активизации жизни интонаций в теме; и тема оказывается способной выявить более сложные и импульсивные, внутренне противоречивые явления, а главное — в развитии, в живом процессе *переинтонирования* отразить *жизнь* этих явлений.

Разумеется, природа кантилены или — наоборот — угловатых, импульсивных тем во многом изменилась в наше время. Так, например, современная кантилена далеко не всегда связана с характерной для нее поступенностью мелодической линии. Ее «шаги» теперь чаще оказываются терцовыми, кварто-квинтовыми и даже тритоновыми. Как правило, это ведет к значительному расширению диапазона темы, выходу за пределы вокального объема, что обычно всегда отличало традиционный лирический тематизм. Но все же и в современной кантилене чаще всего сохраняются ее важные традиции: ритмическая равномерность, спокойный темп, размеренность движения, а главное — *повторяемость* звеньев (секундовых, терцовых, кварто-квинтовых) мелодической линии.

Еще более активные сдвиги произошли в структурах угловатых, импульсивных тем. Лишенные повторяемости, основанные на сочетании контрастных интонационных оборотов, в наше время они стали заметно импульсивнее благодаря резкому обострению внутренних контрастов, сложной ладовой, метрической, тембровой многосоставности, уплотнению внутритематических модуляций.

В связи с этим необходимо обратить внимание читателя еще на одно обстоятельство. Плавность или угловатость, импульсивность, выражаемые в каждую историческую эпоху по-разному, но все же сохраняемые и в настоящее время, являются важнейшими образными качествами темы. Эти традиционные образные качества возникли, разумеется, как отражение характерных признаков самих жизненных явлений — душевного спокойствия с его *равномерным* дыханием, пульсацией и — наоборот — смятения, возбуждения, отличающихся *разномерностью* пульса, неожиданностью и быстротой смены состояний.

Но эти образные качества темы создаются истинным мастером путем использования целого комплекса выразительных средств, в частности, в угловатой теме — нарочитой непериодичности, асимметрии структуры, сочетания интервальных скачков и поступенности, ритмической разномерности, чаще всего быстрых темпов, неожиданности внутритематических модуляций и т. д.

Как известно, в произведениях с ярко выраженными жанровыми признаками бытовой лирики практика выработала наиболее выразительные стандарты «нормирования» этих технологических качеств, быстро вызывающих и у широкого слушателя «пучок» привычных жизненно-эмоциональных или даже программных ассоциаций. В этом основная причина особой доступности жанровых произведений. Но здесь же коренится и их слабая сторона (особенно в массовых разновидностях): отсутствие богатой индивидуальной интонационной жизни[12] образа. И, наоборот, в произведениях высокого, чаще непрограммного симфонизма, благодаря активнейшей жизни выразительных качеств, их непрерывному изменению, изменению их взаимосвязи, *взаимоотражения* — иначе говоря, благодаря возникающему *процессу перманентного переинтонирования* и рождается полноценное, богатое образное качество, моделирующее характерные явления жизни. Именно в этом случае, при рождении образа-процесса и проявляет себя истинно высокий музыкальный реализм.

Таким образом, *переинтонирование* — истинная *жизнь музыкального образа*, обобщенное отражение важнейшего, коренного качества объективной действительности — *непрерывного изменения любого ее явления*, которое в каждый данный момент является и «этим» и «не этим», «данным» и уже немного «иным». Поэтому историческое развитие музыкального искусства, сила музыкального реализма заключается прежде всего в прогрессивном накоплении мастерства тонкости, разнообразия, богатства переинтонирования тем, рождении *образов-процессов* с использованием для этого всего арсенала старых и новых выразительных средств. Именно с этим явлением — процессом переинтонирования, *моделирующим, пересоздающим в музыкальном произведении жизнь отражаемого явления действительности* и связано в реалистическом музыкальном искусстве подлинное новаторство в области поисков выразительных средств, системы их взаимоотношений и взаимодействия.

Но вернемся к нашим выводам.

Потенциальные возможности темы для ее последующего активного переинтонирования не так легко сочетаются с другими ее важнейшими качествами и прежде всего с таким, например, фактором, как пластическая завершенность. У Онеггера и Бартока и особенно Стравинского мы встретились с тенденцией к «размыванию» мелодического рисунка, а подчас и к сознательной незавершенности темы, со стремлением преодолеть квадратность тематических структур, к строфичности — они, как известно, всегда были связаны с опорой на песенно-танцевальные

---

[12] Разумеется, это не относится к произведениям крупных мастеров, которые и в пределах определенного жанра создают глубоко индивидуальные эстетические ценности.

бытовые формы, традиции вокальной музыки, ритм дыхания поющего человека. Эти тенденции весьма спорны, особенно если они становятся при построении тематизма всеобщими.

Отказ от рельефного мелодического рисунка[13] мстит за себя прежде всего при восприятии развития музыкального образа широким слушателем: ясно очерченная тема позволяет ему легче следить за развертыванием ее судьбы в крупном произведении. Кроме того, если в известных случаях, будучи обусловленной другими — «компенсирующими» приемами (прежде всего яркостью ритмического рисунка), незавершенность темы может быть допустимой и даже эффективной, то в других случаях, когда она вводится просто из-за следования моде — стилю так называемого non finito (нарочитая незаконченность), — творческие результаты оказываются обычно несостоятельными.

Если в круге динамических, импульсивных тем некоторые современные тенденции и в строении тематизма оказываются эффективными, по-иному обстоит дело в *лирической* сфере; найти новые эстетические факторы (значение которых в этом случае особенно велико!) оказывается не так легко: здесь особенно живучи традиции. И не потому ли Барток вынужден был для создания народных, лирико-патриотических образов своего «Прерванного интермеццо» обратиться к не столь уже для него характерным традиционным песенным темам? Во всяком случае при создании системы образов положительных сил, о которых говорилось выше, нельзя (в стремлении к осовремениванию) игнорировать опыт создания «старых», «вокальных» тем: они остаются еще надежным эстетическим оружием; разумное сочетание старых и новых принципов построения тематизма демонстрируют в своих «военных» симфониях и Онеггер, и Барток, и даже Стравинский.

Хотя мера сложности тематизма заметно меняется, все же круг выразительных средств не может обновляться полностью, радикально, ибо в этом случае он перестал бы выполнять свою главную функцию — быть средством общения людей. Мудрость исторического процесса в области художественного мышления и заключена в том, что форма лишь в редких случаях изменяется радикально, взрывчато; ее развитие основано главным образом на принципе постепенного обновления, сочетания нового со старым, принципе преемственности.

Позволим себе в связи с этим маленькое «лирическое» отступление.

Деятели реалистического искусства, в отличие от «авангардистов», отлично сознают возможность приспособления к новым

---

[13] Напомним читателю, что в симфонии Стравинского, некоторых эпизодах Концерта Бартока мы столкнулись даже со своеобразной заменой темы как завершенной мелодической мысли характерным тематическим, интонационным движением.

условиям, к новому содержанию и традиционных форм. Разумеется, эта способность отличает далеко не все, освященное традицией, а лишь те элементы формы, которые сохраняют потенциальные возможности обновляться и как следствие — воплощать новое содержание. Обновленное старое, как мы наблюдали, нередко фигурирует в творческом процессе наряду с использованием нового, новых форм и новых приемов (Прокофьев, Барток). Для реализма вообще нет в принципе «запрещенных» приемов и форм. В том числе, кстати, и многого из того, что создала практика модернистов. Весь вопрос в том, что высокое реалистическое искусство находит для всего *свое*, заслуженное им место, свою область использования (порой, быть может, весьма скромную), эффективную для раскрытия *содержания*. И то, что, скажем, в практике авангардистов оказывалось монопольным и самоцельным, эгоистически третирующим созданное до него, — в творчестве художников-реалистов фигурирует в «оформлении» лишь определенной, локальной образности, подчас в сложном контексте со «старыми» выразительными приемами, будучи организованными в качественно *иной образной системе*. Поэтому оно и приобретает *новое* качество, становясь фактором художественной формы реалистического, не модернистического искусства.

Но разве не было, спросим мы, подобных же случаев в истории? Достаточно часто, например, в симфониях Берлиоза и операх Мусоргского или повестях Гоголя встречались приемы и средства, которые, как казалось современникам, не имели ничего общего с «принятым» реализмом, и они порой объявляли этих авторов отступниками от реализма. Но эти современники были жертвами инерции традиционного.

Искусству нового общества не к лицу нигилизм, сектантство, воспевание нового ради нового. Искусство социалистического реализма, за которым будущее, обязано по-хозяйски заботливо отнестись ко всему, что накопила человеческая культура — и к традиционному и к новому. Оно призвано быть исторически мудрым, защищая, оберегая преемственность явлений культуры, используя в интересах нового содержания все богатства, открытые гением человека на любых этапах его истории.

Искусство социалистического реализма не может и рвать со зрителем, слушателем, превращаясь в явление замкнутое, доступное лишь ограниченному кругу снобов. Именно поэтому проблема художественной формы в значительной мере является проблемой не самоцельных поисков новых форм, а разумного использования старого и нового, разведки нового и сочетания его с обновленным традиционным, в интересах наиболее совершенного выражения содержания, с ощущением контакта со своим слушателем-современником.

•

Почти во всех симфониях в качестве интонационной основы тематизма мы встречались и с интонациями народной песни в той или иной форме. В одном случае они фигурировали в непосредственной близости к первоисточнику, в другом же — были представлены мелкими попевками, как мы назвали, «интонационной рассадой»; она укладывалась, организовывалась в тему, подчиняясь уже творческой логике, мышлению самого автора, — это были авторские темы на народном интонационном материале, без использования готовых, сложившихся мотивных «формул»[14]. Но та же задача иногда решалась и иначе. Вспомним трагическую тему Элегии из Концерта Бартока: ее мелодический рисунок в стиле parlando rubato не имел ничего общего с национальной окраской, но ладовые пятна сопровождающих его быстрых фигураций (включающих отрезки венгерского звукоряда) вносили заметный национальный оттенок в звучание этой трагической исповеди.

В связи с проблемой выразительности темы и ее интонационным составом хочется еще раз с сожалением констатировать факт, что в просмотренных нами симфонических произведениях советских авторов в общем крайне редко звучали темы, близкие по своему интонационному содержанию к песням эпохи Отечественной войны[15], хотя, казалось бы, именно они — интонации боевых и лирических песен, ставших позднее всемирно известными, могли бы послужить выразительной смысловой интонационной базой для создания соответствующего по характеру оригинального тематизма.

Среди большого числа тем драматического плана нам встретились самые различные. Уже упоминалось об обильном использовании в них обобщения и на основе жанровых и звуковых признаков отражаемых явлений. Будь это непосредственное обобщение, например, причета, интонации жалобы в темах страдания или опосредованное — через ассоциативного «посредника», например, в темах, как бы воспроизводящих символические грозные «шаги» войны. И такой прием отражения, как всегда, прояснял смысл вводимых тем и для самого широкого слушателя, а именно его почти всегда имели в поле своего зрения творцы «военных» симфоний.

---

[14] Интерес к коротким, архаическим оборотам связан, как мы отмечали в анализе, со стремлением к ладово-нейтральным попевкам; «чем проще мелодия — тем непривычнее может быть аккомпанирующая гармония», — замечал по этому поводу Б. Барток.

[15] А в тех случаях, когда они и встречались, то, за исключением Двадцать четвертой симфонии Мясковского, имели невысокую эстетическую ценность.

Но во всех случаях перед композитором вставала не менее важная проблема богатых потенциальных возможностей темы для развития. И здесь мы также столкнулись с самыми различными вариантами — драматическими темами бетховенского склада, с внутренним интонационным конфликтом (вопросо-ответная структура), и с использованием современных приемов тематической драматургии — сочетания целой серии резких и угловатых интервалов, смелой внутритематической модуляции со сцеплением разножанровых попевок; и темами с «конфликтным» звуком по типу знаменитого *до-диез* в главной теме первой части Третьей бетховенской симфонии. Напомним об аналогичном драматургическом значении тритонового звука *фа-диез* в до-мажорной теме, открывающей Ленинградскую симфонию, звука, как бы рассекающего тему на две половины; именно это качество мелодического рельефа темы широко используется композитором в последующем ее развитии. Менее эффективное, но близкое по драматургии значение подобного же звука — в развитии соль-минорной темы «Запева» симфонии Г. Попова. Заметим, что «конфликтный» звук оказывается способным нести выпавшую на его долю драматургическую «нагрузку» только в чисто *диатонических* темах[16]. В ином, более современном звуковом контексте с двенадцатитоновой тональной хроматической системой подобной роли, разумеется, он никак не смог бы выполнить, ибо в этом случае он попросту не был бы конфликтным.

И еще одно замечание в связи со структурой темы. Структуры, подобные темам с конфликтным звуком, предполагают в последующем развитии главным образом разработочный принцип; в то же время они оказываются гораздо менее эффективными в произведениях, в которых доминирует чисто полифоническая фактура. В этом случае, как мы наблюдали, более благодарными оказываются иные структуры, например, темы-«перевертыши» типа главной партии первой части Концерта Бартока. В них интонации «войны» (в данном случае — сигнальные восходящие кварты), как и другие, «сцеплены» и в прямой и в обратной последовательности — черта, характерная именно для тематизма полифонических произведений. Эти качества структуры темы и создают условия для последующей эффективной полифонической «работы». Симметричный признак построения — на основе зерновой интонации и ее метаморфоз — придает теме необходимую интонационную целостность без обращения к таким испытанным

---

[16] Он оказывается «конфликтным» не только благодаря ладовой логике, но и потому, что тема, построенная на звуках трезвучия в быстром темпе, воспринималась как устойчивая, кантиленная; новый же звук оказывался чуждым не только из-за своей неустойчивости, но и потому, что он неожиданно нарушал кантиленный характер темы.

вокальным приемам «цементирования» темы, как фазовая структура, секвенции, постепенный подход к вершине линии и др.

Наконец, характер тематизма во многом зависит и от типа симфонизма, близости его образности к «чистому» или программному видам. В симфониях с более ясной программностью, скажем, в Седьмой симфонии Шостаковича или Шестой Прокофьева темы чаще всего более конкретны, связаны с жанром, изобразительными элементами.

Наоборот, в тех случаях, когда композитор, руководствуясь принципами высокой обобщенности, отвлекается от событийной стороны, сюжетной последовательности (связь с «сюжетом» чисто лирическая!) и строит логику развития эмоциональных образов без их сюжетной «мотивации», характер тематизма гораздо более обобщен, жанрово-изобразительные интонации в нем лишь редкие гостьи. Главная задача темы в непрограммной симфонии — дать импульс для активной работы сознания, рождения фантазии слушателя, который сам многое домысливает, до многого доходит, мобилизуя ресурсы своего художественного воображения; и, индивидуализируя, конкретизируя слышимое в соответствии со своим личным жизненно-художественным опытом, он в немалой степени обогащает и углубляет его.

●

С характером образности связано и главное, что нас интересует, — *драматургия* симфонизма, характер *образного моделирования*, пересоздания действительности, прежде всего ее типических переживаний. Из просмотренных нами симфоний лишь в редких случаях мы встречали особую, необычную образность. Чаще мы слышали образы общие, близкие: образы мирной жизни, нашествия — войны, батальные, траурно-реквиемные; личных трагических переживаний, празднично-победные, образы просветленной надежды...

Различие же этих произведений — а с ним и богатство их драматургии — заключалось в индивидуализации, *самобытном характере связи, развития и взаимодействия*, взаимоотражения образов — с позиций определенного эстетического идеала. Именно здесь надо искать ответ на вопрос, каково же мировоззрение автора симфонии, какова его позиция или, как говорил Мясковский, «психологическое отношение художников к войне». Характер логики движения образов определялся, разумеется, и другими факторами — типом симфонизма и, конечно, творческой манерой, самобытным почерком большого художника.

Сравнивая логику развития образов в самом общем ее плане, особенно в финальной стадии, мы могли убедиться, например, в том, что потрясения и ужасы войны для Онеггера периода Третьей симфонии не представляли единственный источник тра-

гедии человека; композитор связывает их в третьей части цикла (в знаменитом «марше роботов») с общими проблемами духовно-угнетенного положения человека в современном буржуазном обществе. В том же произведении (как и во Второй симфонии) кодовая тема «голубя мира» почти всегда интонационно переплеталась, особенно в общей коде, с вдохновенной, подчас и несколько «благолепной» лирикой обращения к богу; эта образность, как известно, составляет и сердцевину второй части симфонии («Из бездны взываю к тебе, господи!»). Взаимопроникновение образов природы и религии, звучащее как смысловой итоговый драматический образ, как идейный мотив надежды человека, противопоставленный страшной военной образности, красноречиво вырисовывает мировоззренческие позиции автора Литургической симфонии. Нечто близкое — в Двойном концерте Мартину; торжественно-хоральное обрамление второй части, также посвященной интимным и мрачным думам героя симфонии, вызванным страшными событиями фашистской агрессии, повторяются затем как результирующий образ в заключение всего цикла.

Некоторые произведения западных авторов отличает и явное преобладание в них субъективного элемента. Иные из них носят характер «дневника», и хотя в нем и возникает порой объективное начало, например, в финале Концерта Бартока, все же этот жанровый заключительный образ может быть лишь условно связан с «военной» ситуацией: его включение в цикл по драматургической роли скорее напоминает финал Четвертой симфонии Чайковского, контрастно оттеняющий трагические переживания личности; ведь она — особенно в современных сочинениях зарубежных авторов — в гораздо большей степени является жертвой, чем истинным героем трагедии.

Впрочем, как уже неоднократно отмечалось, «вторые» военные симфонии Шостаковича (Восьмая), Прокофьева (Шестая), Мясковского (Двадцать четвертая) также гораздо более субъективны, чем их предшественницы. Переживания личности стоят в центре этих симфоний-трагедий, и все же в каждой из них представлены объективные образы, связанные с народом, участвующим в войне (например, Funerailles в разработке первой части Шестой симфонии Прокофьева, наплыв в ее же финале, основная тема первой части Двадцать четвертой симфонии Мясковского); самое же главное: в этих симфониях, несмотря на известный субъективизм, все же достаточно тенденциозно выражен публицистический пафос социального протеста против войны, раскрыта сущность нашего гуманизма [17]. Достаточно напомнить три кульминации цикла Шостаковича, в которых построенный на теме вступления гума-

---

[17] Поэтому точнее говорить об увеличении субъективного элемента, вносимого в отражаемый мир событий большой жизни, а не о субъективизме, означающем сознательное бегство от этого мира.

нистический призыв, как бы обращенный ко всему миру, логически заключал развернутые перед ним картины страшных переживаний, принесенных войной.

Что же касается первых военных симфоний тех же авторов, то их, наряду со Второй симфонией Хачатуряна, отчасти и Второй симфонией Попова, можно вполне назвать народными эпопеями эпохи Отечественной войны. Эпические образы Родины в симфониях Прокофьева, Шостаковича, Попова (первые части), мотив народного бедствия (лейтмотив в симфонии Хачатуряна, средний раздел третьей части симфонии Прокофьева), батальные картины (разработка первой части симфонии Шостаковича, середина второй части Симфонии-баллады Мясковского, вторая часть симфонии Хачатуряна и др.), картины собирания народных сил (финальные части всех симфоний) — делают эти симфонии истинными эпико-драматическими шедеврами мирового искусства; последовательный демократизм, эстетическая оценка социальных сил, столкнувшихся в жарком поединке, ясно обличает в их авторах художников социалистического реализма, твердо веривших в победу молодых сил новой формации, их решающую роль в исходе мирового поединка. Несколько холодная импозантность, «нормативность» финальных гимнов-маршей, не согретых теплом искренних переживаний, не подготовленных убедительной логикой образного развития, роднит их со знакомыми гигантскими живописными и кинополотнами военных лет; они лишены настоящей человечности, страстности лирического высказывания, склонны представлять жизнь скорее в стиле поверхностного оптимизма, чем раскрывать ее в истинном — сложном и противоречивом развитии, в единство судеб человеческих и народных.

В симфонии Стравинского, Концерте Мартину отразились новые тенденции современного искусства, особенно активизировавшиеся к 30-м годам нашего времени.

Они выражаются в боязни обнажить чувство, свое авторское «я», активно вмешаться своим искусством, своей симфонией, как говорил Г. Малер, в «построение мира»; пользуясь театроведческими терминами, можно сказать, что в такой музыке больше от искусства представления, чем от искусства переживания. Эта тенденция привела — в сфере симфонизма — к неоклассицистическим тенденциям — стремлению вернуться к некоторым принципам драматургии Concerto grosso и несколько «охладить» с их помощью «разогретый» романтиками симфонический цикл. Напомним приведенные ранее слова Б. Мартину, — о возвращении симфонии к старым формам.

Но даже и в эти симфонии, с преобладающей тенденцией авторов к искусству, «не вмешивающемуся» в жизнь, как мы убедились, также нередко включены элементы тенденциозной программности. И пусть автор Ньюйоркской симфонии в своих последних диалогах с Крафтом подчас приписывает ей post factum скорее

мифические, чем реальные программные качества, все же присутствие тревожной образности, конфликта человеческого и агрессивного начал нельзя не ощутить и в этом произведении. Еще в большей степени это относится к концертам Мартину и Бартока.

Да, в этих произведениях нет страстности музыкальной публицистики, последовательной и целенаправленной тенденциозности в утверждении идеи — качеств, которые отличают лучшие «военные» произведения советских композиторов тех же лет. Переживания войны в симфониях западных композиторов показаны как сильные, но не единственные впечатления жизни, сами же сочинения, как уже упоминалось, видимо, и не рассматривались авторами как действенное, обличительное оружие, призванное духовно разить агрессоров. Может быть, здесь в известной мере сказалась и оторванность этих авторов от родной земли, от своего народа, непосредственно ведущего ожесточенную борьбу, — они ведь переживали и откликались на события издалека.

Не тем ли, кстати, объясняется и различие обликов двух «военных» симфоний Шостаковича, о которых уже была речь? В отличие от симфоний европейских эмигрантов оба его произведения одинаково страстны; может быть, в Восьмой симфонии, написанной вдалеке от военных событий, обличение выявлено даже более экспрессивно, однако «качество» его по сравнению с Ленинградской оказалось все же иным. Кульминационными точками цикла Восьмой оказываются не эпизоды, рассказывающие о мужестве сплотившегося, стиснувшего зубы народа — как в Ленинградской, а страстный крик исстрадавшегося человека, клеймящего агрессивную силу и взывающего о помощи... Это была жизненная правда военных лет, но показанная лишь с одной стороны, с тенденцией, близкой к «ремаркизму». Поэтому нельзя считать случайными и многие совпадения типических переживаний, отраженных в этой симфонии и в Литургической Онеггера.

Шестая симфония Прокофьева также более субъективна, чем ее предшественница, и это качество приближает ее порой к циклу Шостаковича. Если в Пятой симфонии, как и во Второй симфонии Попова, в сквозном развитии эпико-драматических циклов и их кульминациях доминирует тема Родины и связанные с ней трагедийные образы (особенно в третьей части симфонии Прокофьева), то вершинами развития Шестой оказываются батальные эпизоды (два в первой части, кульминация, наплыв в финале), гораздо более экспрессивные, чем музыка Пятой симфонии. И все же рефлексии нет места и в этой симфонии, ибо она была в корне чуждой духу Прокофьева. Характерна сдержанность его отзыва о Восьмой симфонии Шостаковича, советы радикально сжать цикл за счет исключения из него рефлектирующих разделов и прежде всего четвертой части.

Однако вернемся к главному вопросу — о характере связи, развития и взаимодействия тем и тематических образований в «военных» циклах. Будем следовать принципу от общего к частному.

О цикле в целом. Нам встречались разные циклы: от двух- до пятичастных. Циклы, почти копирующие традиционные схемы классиков. Циклы, отражающие более современные тенденции (в западном симфонизме), — стремление создать цикл, объединяющий признаки симфонии и concerto grosso. И — как следствие — циклы с ярко выраженной сюжетной программностью, углубленным философским содержанием и циклы более «игровые», «концертные». Циклы со сквозной, единой линией развития и, наоборот, большей замкнутостью, изолированностью отдельных частей.

И все же, при всем разнообразии видов, можно установить некоторые общие тенденции: чаще всего структура цикла придерживается принципа репризной «цикличности», возвращения на новом этапе к начальному: драматическое, лирическое и вновь драматическое, но с большим удельным весом жанрово-эпического элемента. Такая жанровая схема не случайна: в самом общем плане она соответствует одному из диалектических принципов жизненных движений — закону отрицания отрицания, спиралевидному принципу развития явлений — с ним связана и характернейшая *синтетическая репризность* многих финалов. Кроме того, контрастность жанрового сопоставления (драматического, лирического, эпического) позволяет достаточно разносторонне и емко отразить жизненные явления, круг типических переживаний. Поэтому наиболее распространенная схема цикла: изложение драматического тезиса, панорамы эмоциональных событий (Allegro), лирические переживания (вторая часть) и жанрово-эпический финал с репризой чаще всего конфликтного тезиса Allegro, а иногда и образов средних частей.

Важно подчеркнуть, что если крайние части циклов чаще всего связаны с эмоционально-событийной, экспозиционно-конфликтной стороной содержания (часто его завязкой и развязкой), средние представляют как бы «крупные планы» чувств, рождаемых этими событиями.

Разумеется, в этой схеме встречаются различные варианты. Так, в четырехчастном цикле Пятой симфонии Прокофьева скерцо имеет двойную функцию: своей изящной легкостью оно и отстраняет, казалось бы, события первой части, с другой же стороны, в процессе развития, характерным сдвигом в зловещую образность — опосредованно, но красноречиво оно повествует о затемнении ясного неба — агрессии злого начала. Такая драматическая функция скерцо в данном произведении в общем есте-

ственна, так как первая часть симфонии, по замыслу автора, оказалась не драматической картиной и не завязкой действия, а массивным эпическим образным портретом Родины[18]. Близок к этой функции и двойственный облик скерцо Хачатуряна и Мурадели: в них также объединены и, казалось бы, отстраняющий жанрово-темповый контраст внутри цикла и воплощение энергии военной схватки.

Иная индивидуализация средних частей в Восьмой симфонии Шостаковича, одной из наиболее сквозных и наиболее программных, начисто лишенной «нейтральной» музыки. Здесь два соседствующих скерцо (редкий вариант цикла!) представляют обличительные портреты врага[19]. Это тоже «крупные планы», но, вопреки традиции, не лирических переживаний, а злой силы, причем во втором скерцо, раскрывающем эту силу в действии, слушатель возвращается к событийной стороне, а эффект надвигающегося вплотную ужаса рождает на рубеже четвертой части главную кульминацию цикла.

В обоих циклах Онеггера, Седьмой симфонии Шостаковича, синтетическая и динамическая репризность средних лирических частей возникает в результате обострения ее контрастной образностью срединных разделов — и в смысле создания логики образного развития и конфликтной полифонии (появление темы среднего эпизода в качестве контрапункта к главной теме, возникновение в репризе интонационных сплавов).

Совсем иной пример — вторая часть Ньюйоркской симфонии Стравинского. В ней также открывается лирический мир, противопоставленный крайним частям. Однако «музыка для струнных, флейты и арфы» — в духе неоклассицизма, не лишенная несколько религиозного оттенка, не имеет прямого отношения к образам драматических частей; она даже несколько изолирована от них и создает лишь самый общий эмоциональный контраст в симфоническом целом.

Наконец, хочется еще раз подчеркнуть, что в «военных» циклах личное, лирическое «зерно» медленной части нередко вырастает в скорбный народный реквием-шествие и тем самым лирическое как бы объединяется с эпическим, значительно укрупняя и углубляя трагедийный образ. В цикле Хачатуряна это подчеркнуто даже интонационно: скромный печальный напев армянской песни «Братец охотник» соединяется после раздельной экспозиции каждой из тем с эпической траурной секвенцией Фомы Челанского, видимо, символизируя единство личного и общего горя.

---

[18] Во Второй симфонии Попова этот портрет — в двух «ипостасях» — распространен на две части, и предельно краткая «завязка» конфликта отнесена на самый конец второй части.

[19] Нечто близкое к такой драматургии цикла — в Шестом квартете Б. Бартока

Мы привели только некоторые примеры индивидуализации содержания средних частей цикла в связи с общим замыслом автора. Примеры можно было бы умножить. Но общий характер их достаточно традиционной драматической функции — как лирического «оазиса», лирического центра (медленная часть), погружения в лирический мир, отказа от сюжетности, от изображения драматических событий — все же очевиден.

Этим объясняется и формальная структура средних частей; решительное преобладание в них простых репризных, трехчастных симметрий с их обычной драматургической целью — в контрастном сопоставлении утвердить ведущий обобщенный образ — в данном случае переживаний, раздумий «героя» симфонической драмы — в связи с конфликтным тезисом, выдвинутым в ее первой части.

Индивидуализация частей в цикле в большинстве случаев достигается путем внесения в цикл элементов сюжетно-эмоциональной программности, а это, в свою очередь, нередко рождает стремление к сквозному развитию цикла, к единству его частей, к монотематизму. В некоторых симфониях (Симфония-баллада Мясковского, отчасти Восьмая Шостаковича) оказались уничтоженными грани между частями[20]. В письме к Держановскому от 22 марта 1942 г. автор Симфонии-баллады специально подчеркнул: «Все без перерыва, *не attacca, а связные переходы*»[21].

В известной беседе Д. Шостаковича с молодыми композиторами, опубликованной в журнале «Советская музыка» (№ 5 за 1956 г.), автор Ленинградской подчеркивал, что каждая часть цикла должна иметь самостоятельное значение, представляя самобытное сочинение крупной формы со *своими* приемами музыкально-драматического развития, и в то же время быть звеном целого. Простая, но точная истина!

Авторы лучших «военных» циклов, следуя традиции, зародившейся еще в XIX в., всегда стремились к самобытности каждой части цикла и в то же время к его объединению с помощью самых различных приемов. К ним относятся многочисленные интонационные связи, проявляющие себя в умелом смысловом включении лейтмотивов и в мелькании общих интонаций, и реминисценциях-наплывах не обязательно точных, но близких образов; цементирующим средством служит подчас и тревожный лейт-

---

[20] Сам прием встречался и в прошлом столетии, например, в Шотландской симфонии Мендельсона, некоторых сонатах Бетховена, в симфонии Глазунова и др. У Шостаковича появление «аттакированных» переходов в Седьмой (третьей и четвертой частях) и в Восьмой (последние три части) симфониях связано со сквозной программой (сюжетом) циклов, стремлением не создавать в развитии эмоционального сюжета антракта, подобно непосредственному переходу от картины к картине, называемому «чистой переменой».

[21] «Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания», т. 2. М., «Советский композитор», 1960, стр. 375—377.

ритм, проникающий из первых частей в средние, создавая специфическую *образность «тревожной лирики»*. Мы столкнулись и с таким тонким приемом объединения целого, как, например, появление в лирических частях системы грозных откликов — эффекта эхо лирико-пасторальных мотивов в группе тяжелой меди (Шестая симфония Прокофьева, Элегия в Концерте для оркестра Бартока). Можно указать и на такие конструктивные приемы объединения цикла, как характерные «тихие» коды в каждой из частей Двадцать четвертой симфонии Мясковского; нечто близкое и в Третьей симфонии Онеггера.

Лейтмотив как средство обобщения идеи произведения, как важнейший фактор драматургического развития цикла известен симфонической практике, начиная с Фантастической симфонии Берлиоза (idée fixe). В дальнейшем он с успехом использовался и в «Фауст-симфонии» Листа, и в Пятой Дворжака, и в Четвертой, и Пятой симфониях Чайковского, и в Третьей Скрябина и некоторых других[22] сочинениях, преимущественно программного симфонизма.

В «военных» циклах мы встретили разное применение этого приема — и по смысловой «нагрузке» лейтмотива и по характеру его развития. Лейтмотивы Родины звучат в Пятой симфонии Прокофьева, Второй Попова, близкий по программному значению образ — в Седьмой симфонии Шостаковича, Концерте Бартока, в Двадцать четвертой симфонии Мясковского. Совершенно иная сквозная тема — тема призыва в Восьмой симфонии Шостаковича, Двадцать второй симфонии Мясковского, причем у Шостаковича она звучит как экспрессивное, «публицистическое» авторское обращение к людям, крик о помощи, у Мясковского же — как более традиционный романтический пафосный мотив, зовущий к отпору врага. Онеггеровский лейтмотив цикла Третьей симфонии — тема надежды и религиозной веры, близкий к нему образ у Мартину; в цикле Хачатуряна — сквозная набатная тема народного бедствия.

Чаще всего лейтмотив возникает как одна из главных тем первой сонатной части. У Шостаковича, Бартока и Хачатуряна это — темы вступления, у Прокофьева и Попова — основные темы первых частей, у Мясковского — энергичная вторая тема побочной партии первой части, у Онеггера — кодовые темы. Как видно, сам термин «лейтмотив», может быть, и не вполне подходит к характеристике этих сквозных мотивов, ибо драматургически он не противопоставлен тематизму, не является образом, вносимым в форму «извне» — подобно, например, теме рока Четвертой симфонии Чайковского или idée fixe в Фанта-

---

[22] Нечто близкое встречалось еще раньше, в ре-минорной симфонии Шумана, но все же тематическая «перекличка», свойственная этой симфонии, представляет нечто иное, чем лейтмотивное объединение цикла.

стической симфонии Берлиоза; в данном случае просто одна из тем становится лейтмотивом, как бы «фокусируя» в себе идею произведения и придавая программный смысл логике движения образов в разных частях цикла. Поясним свою мысль: в третьей части прокофьевской Пятой симфонии эпическая тема Родины первой части искусно вплетается автором (как элемент контрастной полифонии) в момент звучания траурного марша, «расшифровывая» тем самым смысл появления траурной образности («Родина в горе и трауре»). Введение аналогичной темы и объединение ее с победными темами в финале — подобно Двадцать второй симфонии Мясковского и Второй Попова — также носит программный характер.

Троекратное (и несколько различное по характеру) введение в цикле Восьмой Шостаковича темы вступления — в первой части, на грани третьей и четвертой, наплыве пятой — носит, в соответствии с драматургией этой симфонии, иной характер: лейтмотив возникает каждый раз в момент кульминации как итог самых страшных наступлений агрессивных образов, он рождается как клич гнева и горя исстрадавшегося, предельно возбужденного человека. Надо ли доказывать, что, помимо своей «содержательной» функции, «вершинные» введения лейтмотива играют и большую формообразующую, цементирующую роль для всего гигантского цикла Восьмой симфонии? Очень близка по драматургии логика развития сквозного образа и в Литургической симфонии А. Онеггера.

В Шестой симфонии Прокофьева имеющая программное значение музыка «батальных кадров» также вводится композитором в динамических вершинах цикла: она звучит дважды в кульминациях первой части — в разработке и репризе, мелькает и в кульминации (перед серединой) и вновь возрождается в коде всего цикла (наплыв).

Иначе вводится лейтмотив в Концерте Бартока. Здесь почти всегда его конструктивная функция проявляется своеобразно — в «амплуа» заставки к каждой части цикла [23], причем фактурное изложение лейтмотива меняется в соответствии с характером следующей за ним части. Прием, как отмечалось, подобный скрипичному концерту Стравинского.

Набат хачатуряновской симфонии также звучит по-разному, включая и совсем неожиданный — светлый звон колокола в финале; драматургия использования лейтмотива в этом случае близка к Пятой симфонии Чайковского.

С логикой проведения сквозного мотива, как правило, связаны и две другие важнейшие проблемы драматургии цикла: его кульминации и финала. Обе стадии развития приобретают узловое значение для утверждения идеи произведения. Это моменты

---

[23] В Элегии тема возникает и в конце части.

наиболее активного ее доказательства. Как мы убеждались не раз, главная кульминация цикла чаще всего возникала в крайних его частях, концентрирующих в своем развитии наиболее конфликтные эпизоды. Не всегда, но также в большинстве случаев кульминация связывалась с новым интонационным качеством центрального программного образа; в симфониях с темой-лейтмотивом — именно с его проведением в наиболее впечатляющем, запоминающемся виде. Об этом будет сказано ниже, в связи с вопросом о кульминациях частей цикла.

Остановимся более подробно на проблеме финала цикла. В той же беседе с молодыми композиторами Д. Шостакович упомянул о том, что финал в цикле должен содержать логический итог развития. Впервые именно такая драматургическая функция финала по-настоящему стала ощутимой в Пятой и Девятой симфониях Бетховена[24]. В Девятой с этой целью композитор напоминает темы предыдущих частей и, не найдя в них ни одного, способного утвердить идею произведения, вводит новую тему, которая, представляя новое качество, в то же время вобрала в себя и некоторые интонации предшествующего развития.

Синтетическая репризность финалов, как было сказано, проявляется во всех циклах. Но не всегда она выглядит убедительной. Во многих случаях возвращение тем различных частей и прежде всего начального Allegro носит характер несколько механического объединения их с радостной, танцевальной темой заключения. И эти апофеозы часто приобретают формально-холодный колорит. Трубные интрады, создающие эффект пространства, до-мажор- или ре-мажорный гимнический «официозный» пафос, маршевая фактура, одноцветность «кодового» звучания — в той или иной мере присутствуют и во Второй симфонии Мурадели, и в Двадцать второй Мясковского, и во Второй Попова и Хренникова, и в такой талантливой симфонии, как Вторая Хачатуряна. И не случайно, высоко оценивая этот цикл в целом, и Прокофьев и Шостакович считали, что финал в симфонии с колоколом гораздо менее убедителен.

Иной колорит присущ праздничным финалам Прокофьева, отчасти Бартока. Они — как это ни странно — ближе к традиционным финалам классических симфоний и носят откровенный жанрово-танцевальный характер, с изящным карнавальным оттенком у Прокофьева (Шестая симфония), румынскими или венгерскими элементами жанровой изобразительности у Бартока. Но и у того и другого безоблачная картина праздника нарушается

---

[24] В большой мере эти финалы становятся идейными центрами всего цикла. В дальнейшем развитии симфонизма финалы служат центрами цикла в Четвертой симфонии Брамса, некоторых симфониях Малера, Четвертой симфонии Шостаковича.

в кодовой зоне внезапным наплывом драматических образов (батальных у Прокофьева, трагедийного рассказа у Бартока). И этот прием помогает включить объективный, жанровый финал в единый замысел цикла, подчинить его общей трагедийной концепции. Такое построение финала имеет своей целью напомнить слушателю в праздничной атмосфере о противоречивости жизни, о возможности новой агрессии. Близки к этой образной логике и финалы Седьмой Шостаковича, Двойного концерта Мартину. Та же образная драматургия, но в иной последовательности — в симфониях Попова и Мурадели: здесь, наоборот, в начале финала как бы продолжается инерция драматического конфликта, ее сменяет в середине эпизод «собирания» позитивных сил, а заключает торжественный, ликующий апофеоз.

В связи с этим обратим внимание читателя на многочисленные случаи введения в финалы полифонических разделов — чаще всего в их центрах. Напомним о большом полифоническом эпизоде в финале Концерта Бартока, двойной фуге в финале Двадцать четвертой симфонии Мясковского, фугах во Второй симфонии Попова, симфонии Стравинского, большом фугато в Восьмой симфонии Шостаковича. В последнем случае, в отличие от всех других, полифонический эпизод построен на интонациях *злой* образности [25], что, видимо, оправдано особым замыслом автора, отказавшегося от радикального вывода в образном развитии этого цикла — финал окрашен в сумеречные краски, лишь в конце его слегка вспыхивают дальние зарницы...

Во всех других случаях полифонические середины представляют интонационную концентрацию именно позитивных образов, ведущую, как правило, к оптимистическому заключению. И пусть далеко не всегда его рождение образно-убедительно — в таких, например, симфониях, как Ленинградская, во многом и Вторая Попова — оптимистическое утверждение идеи непобедимости сил нового, социалистического общества, показанное не декларативно, а в убедительном процессе интонационного «преодоления», является образцом продуманности всей концепции цикла. Здесь именно, при «восхождении» к ослепительному До мажору (Седьмая Шостаковича), естественно и драматургически опраданно зычные голоса шести тромбонов вновь запевают начальную тему Родины (в предкодовом лирическом варианте), направляя ее в интонационные «объятья» не менее могучей финальной темы победы. Эти произведения, на наш взгляд, служат наглядным примером искусства социалистического реализма, исторического оптимизма, свойственного мировоззрению его деятелей.

Иное — в симфониях Онеггера, Мартину. И в этом случае налицо желание выйти в финалах за пределы рокового круга да-

---

[25] Как отмечалось, эпизод очень затянут, что отразилось и на всем облике финала, не терпящего «многословия».

вящих образов. В Литургической симфонии эта образность отражает характерную жизненную философию автора периода последних лет, согласно которой человек находится под гнетом жестокой действительности. Но в отличие, например, от Кафки автор Литургической испытывает все же надежду, и этот момент ясно выявлен в кодовой, эстетически впечатляющей, хотя и несколько «благолепной» лирике всего цикла, особенно в его финале.

Со Второй симфонией Онеггера связана еще одна разновидность «двуликого» финала — с движением-оборотнем, о чем уже упоминалось. В самом эффекте сдвига интонационной энергии — светлой, танцевальной, озорной (в данном случае тарантеллы) в энергию драматического столкновения, злого поединка есть что-то от принципа монтажа кинокадров (переход через общий элемент, свойственный соседним кадрам); но и в симфонической практике прошлого столетия встречались близкие явления, например, «волшебное» перевоплощение веселой стихии багдадского праздника в разрушительную стихию бурного моря в финале «Шахеразады» Римского-Корсакова. Так совершается образная модуляция через общую динамическую фактуру в пределах одного и того же интонационного движения. И вновь она служит важному творческому принципу — раскрытию ведущей, доминирующей (в данном случае светлой, позитивной) образности в атмосфере другой — контрастной или конфликтной.

Этот метод проявляется в самых различных приемах — разноликом контрастном сопоставлении, контрастном перерождении — из светлого в мрачный колорит или наоборот, как в Третьей симфонии Онеггера, Второй Хачатуряна (набат); в онеггеровском финале лирический катарсис наступает лишь в коде, сама же заключительная часть еще полна драматических коллизий («марш роботов») и не случайно включает в себя главную, экспрессивную кульминацию всего цикла.

Таким образом, как и в кульминациях, в финале происходит итоговое утверждение идеи произведения. Если в кульминации, как правило, оно осуществляется в динамической атмосфере «одномоментного» интонационного конфликта, либо на небольшом расстоянии — в диалектическом единстве двух соседствующих, но разных вершин [26], то в финале идейный вывод утверждается в последовательном «победном» развитии интонационной сферы позитивных сил. Результативный образ победы, как мы убедились, появляется в разных драматургических условиях, поэтому и сами финалы имеют различный характер — от финала типа гимническо-апофеозной гигантской коды цикла до сугубо

---

[26] Например, в цикле Восьмой Шостаковича, в которой кульминация «раздваивается» на кульминацию «действия» и кульминацию «переживания».

драматического, во многом возвращающего и даже обостряющего конфликт первой части с эффектом просветления только в самом заключении. Показательно, однако, что и в самых трагедийных произведениях типа симфоний Онеггера, Концерта Мартину, Восьмой симфонии Шостаковича трагедия заканчивается все же с ощущением полоски света на горизонте...

•

За исключением Пятой Прокофьева и Второй Попова все остальные симфонические циклы излагают в своей первой части тезис конфликта, раскрываемый либо в динамической панораме событий, либо в столкновении и развитии мыслей и чувств человека, глубоко переживающего их. Поэтому начальные части циклов за редким исключением изложены в наиболее емкой для выявления конфликта сонатной форме — приспособляемость ее к содержанию, по выражению Б. В. Асафьева, «поистине беспримерна». Еще в «классические» для нее времена она обладала способностью активно менять свое обличье — достаточно напомнить хотя бы о сонате без разработки с заменой ее эпизодом, о разнообразных «альянсах» сонатной формы с рондо, вариациями, с различной драматической ролью вступлений и код, с многообразными приемами динамизации каждого из коренных разделов — разработки (Бетховен) репризы (романтики), экспозиции (особенно наши современники).

Для интенсивного проявления симфонического мышления две, связанные друг с другом, особенности сонатной формы имели, пожалуй, наибольшее значение: а) активные тематический и тональный контрасты; б) наилучшие возможности для проявления образного потенциала темы в процессе ее развития, иначе говоря — для создания системы *образов-процессов.* Эта особенность, близкая к закономерностям жанра драмы (также возникшем как отражение закономерностей жизни), и позволяет осуществлять в симфонии важнейший художественный эффект моделирования, вернее, *пересоздания* жизни, ее процессов и взаимосвязей.

Развитие и взаимодействие тем совершается, как известно, на всей «территории» сонаты. Не говоря уже о разработке, процесс изменения тем происходит и в репризе и в экспозиции; образная конфликтность возникает порой начиная со вступления. Таковы, например, единые, но двутемные, внутренне контрастные исходные образы в сочинениях А. Хачатуряна и Б. Бартока.

Часто в наших примерах первый образ симфонии — преимущественно темы вступления или первые темы — представлял эпический запев, знаменовавший начало повествования и, одновременно, образ приволья, родной земли (Седьмая Шостаковича, Вторая Попова, Двадцать вторая Мясковского и др.). В иных же случаях, в более поздних симфониях вступление рисует образ

войны как исходный, как источник последующего процесса развития образов переживаний, тягостных раздумий и волевых порывов.

Эти исходные образы могли быть разными — более изобразительными (вступление Двадцать четвертой симфонии Мясковского), более условными (вступление к Шестой симфонии Прокофьева) или опосредованными через художественные же образы (типа главной темы Восьмой симфонии Шостаковича). Помимо основных тем главной и побочной партий, сохраняющих в подавляющем большинстве случаев традиционный контраст драматической и лирической образных сфер, в экспозиции некоторых симфоний фигурируют темы связующих и заключительных партий (Прокофьев), либо сами главные партии оказываются многотемными (Мясковский, Мурадели); таким образом в развитие вводится достаточно объемный и разнохарактерный тематизм.

Наряду с этим можно указать и на обратную, более новую тенденцию — нарочитое ограничение контраста экспозиционных тем. Так, например, в симфониях Шостаковича и других авторов побочная партия хотя и контрастна, но чаще всего составляет единую с ней линию развития, связующая же и заключительная партии или отсутствуют вовсе или поглощаются основными партиями. Но интонационная конфликтность в разработке и репризе от этого не только не страдает, а, наоборот, обостряется; этот знаменательный факт связан прежде всего с резко обогатившимся и обострившимся процессом *переинтонирования* тем и созданием на основе одной и той же темы не только интенсивной жизни образа, но и *новой* образности, антагонистичной исходной. Агрессивный быстрый марш, позднее переходящий в гротесковую «кавалькаду» искаженных тем, выросший на основе переинтонирования раздумчивой темы главной партии, — один из классических тому примеров, встречающихся не только в Восьмой симфонии Шостаковича. Столь же хорошо известны обильные примеры «возмужания», «героизации» лирических тем у Мясковского и Стравинского, Хачатуряна и Прокофьева. В этом случае нет качественной смены образности, но эмоциональная «перестройка» все же весьма ощутима, и роль ее в новом качестве оказывается совсем уже иной, выполняющей иные задачи драматургии.

С резко изменившимся качеством переинтонирования тем безусловно связано и *перераспределение драматургических функций* разделов сонатной формы. И в обоих сочинениях Шостаковича и в Шестой симфонии Прокофьева, как мы убедились, основной конфликт разработки возникает не в результате активизации, усиления внутриэкспозиционного контраста тем, а между экспозицией и разработкой в целом, между различными образными качествами тех же тем в разных разделах формы.

Различное же образное качество тем органически связано с изменением их драматургической роли в разных стадиях формы-процесса. Об этом важном эффекте переменности драматургических функций мы уже упоминали раньше.

Итак, переинтонирование — важнейший фактор развития темы, ее жизнь в крупной музыкальной форме; для музыкального образа, как и для характера в драме, важна не столько сама тема, сколько ее индивидуальная *судьба*, складывающаяся из ее столкновений, «встреч» с контрастными образованиями, из обрастания мотивами-«спутниками», ее интонационной «реакции» на события; подобно характеру в драме, в результате этого процесса тема претерпевает интонационные сдвиги, меняет свое качество, выявляя *развитие* представляемого ею образа.

Многое в этом процессе определяет тип симфонизма, степень конкретности или отвлеченности системы его образов — бо́льшая или меньшая его программность. Как мы убедились, в более «сюжетных» (Шостакович) симфониях типа Ленинградской по существу развиваются как бы две линии образности — линия событий и линия их переживаний — с гораздо большей конкретностью образов, изобразительностью и «театрализацией» симфонического действия; в ином случае — в музыке, лишенной конкретной программности, перед нами разворачивается образная цепь переживаний, *не мотивированных* событиями. Например, переход от второй к третьей части симфонии Попова — от стихии веселого русского пляса к своеобразной трагедийной пассакалье не мотивируется введением между ними образа нашествия — источника неожиданной эмоциональной смены. Слушатель призван сам ощутить его, много домысливая при восприятии подобной «симфонии состояний».

В связи с этим напомним читателю и о некоторых специфических и более радикальных проявлениях этого принципа (главным образом в произведениях современной западной музыки). Явление это можно было бы назвать «потоком чувствования»; оно представляет подчас весьма причудливое сцепление образов-чувств, не регулируемое нормами старых формальных схем и передающее как бы рой мыслей и чувств, возникающих во внутреннем мире героя под влиянием того или иного драматического события (например, во второй части Концерта Б. Мартину). Обычно такой монтаж изобилует довольно резкими сменами контрастных образов без их особой логической, интонационной подготовки, появляющихся как бы непосредственно, без «участия» автора... Явление, близкое к тому, что в литературе и кино получило название «потока сознания».

Но вернемся к явлению переинтонирования темы как главному фактору развития образов крупной формы. История симфонизма накопила множество различных приемов интонационного развития темы — более пассивных и более активных; в симфони-

ческих разработках мы встречали и ладовую и тембровую перекраски, перенесение темы в разные голоса и регистры, секвенционное, реже имитационное развитие и многие другие, хорошо известные классические приемы. Они в изобилии представлены в произведениях Мясковского, Хренникова, Мурадели. Широко использовались и вариационные методы — от свободного вариантного обновления до активного варьирования.

Наиболее же интенсивным методом переинтонирования темы, связанным с классическим симфонизмом XIX в., в этой группе симфоний была «мотивная работа» — использование внутритематического контраста. Интенсивные эмоциональные зоны, возникающие в развитии, во многом были обусловлены энергией, выделяемой в результате «мотивного расщепления» темы[27]; разработочная фактура в таких симфониях всегда была признаком наиболее драматических разделов формы.

Но уже в сочинениях конца XIX в. зародились новые приемы, во всяком случае традиционная практика переинтонирования тем заметно обновилась. Укажем только на некоторые из них, звучащие особенно в разработках драматических симфоний; одни фигурировали в произведениях только западной музыки, другие встречались в том или ином качестве и в нашем и в зарубежном симфонизме. Но все эти приемы в общем направлены к одной цели — обогащению процесса переинтонирования тем, активизации *взаимодействия* контрастных тем-образов. Во имя этой цели использовались все выразительные средства, в том числе и те, что пришли в 30—40-е годы — двенадцатиступенная диатоника, новая трактовка метро-ритмических средств и т. д.

Напомним о таких явлениях, как *метро-ритмическое варьирование*, активное использование переменных метров, позволяющих добиваться активнейшего переинтонирования темы, создания новой образности при сохранении того же звукового состава.

Метро-ритм, особенно в симфониях зарубежных авторов, например Стравинского, очень далеко отошел от традиционных ориентиров, от многовековых метрических «клише»; полиметрия здесь доходит порой до того, что метр меняется не только с каждым тактом, но и отдельный аккорд становится подчас своеобразной метрической единицей[28]; активно используемые остинатные фигуры подчас приобретают чисто ритмический характер и важные конструктивные функции; в результате новых взаимоотношений между ритмом, динамическими акцентами и

---

[27] У Шостаковича и других авторов огромное значение в развитии имеет ядро темы; оно используется в драматургии, отсекаясь и вновь воссоединяясь со всей темой, фигурирует оно и в изоляции или будучи сплавленным с другими темами и т. д.

[28] Впрочем, далеко не всегда этот прием оказывается художественно эффективным.

гармонией возникает своеобразная «мускульная», динамическая гармония (утверждающая тонику за счет ее «вдалбливания»).

Другое явление — *новое качество полифонического развития* с заметной эмансипацией линии как таковой, почти не зависимой от стройной вертикально функциональной логики (линеарная полифония); с активизацией полифонического мышления связаны разные явления музыкальной драматургии, например, интонационное массирование, концентрированное накопление позитивной или негативной образности перед кульминациями, широкое использование соединения тем не только в прямом их виде, но и обращений и других метаморфоз, имитационного движения в «необычные» — диссонирующие интервалы, контрастно-драматическая ладовая подсветка, полилинеарность. Все это заметно повышает фоническую напряженность звучания полифонических пластов и, как указывалось, приводит в некоторых произведениях (Стравинский, Мартину) к созданию нового, специфического приема динамического развития — разбухания и разряжения пластов, ладовой полиритмии, системы встречных пластов.

Эффект образного качества как «единства во множественности» связан и с другими приемами, например, *гармонизации темы ладовыми «пятнами»* (типа Элегии Бартока и др.), включающими группки в 8, 9, 10, 11 звуков мелкой длительности, представляющие часто отрезки характерного звукоряда; по существу, ту же функцию выполняют в многочисленных случаях басовые остинато, обволакивающие тему пестрой звуковой атмосферой возникающих обертонов, иногда создающих и полилинеарный пласт терпко звучащей атональной музыки; или быстро сменяющиеся басы (восходящие и нисходящие), также затушевывающие смену функций.

Но при всей активизации стремления к пересмотру (в той или иной степени) роли тонального фактора, его конструктивное значение и у Стравинского и у Онеггера продолжает оставаться очень значительным. Напомним хотя бы о роли До мажора в средней части Ньюйоркской симфонии или хоральном заключении Второй симфонии, Ре-бемоль мажора в кодах Ньюйоркской или Литургической симфонии. Все эмоционально устойчивые эпизоды и у того и у другого композитора, как правило, всегда подчеркнуто тональны [29].

---

[29] Аналогичное явление противопоставления сложного, фонически напряженного — простому, единичному видно в применении и других выразительных средств, например, противопоставлении сложной полифонической структуры — унисонам, терпких бифункциональных созвучий — элементарно функциональным аккордам и т. д. Иначе говоря, для воплощения контраста драматургически используется весь арсенал старых и новых средств.

Уже ко второму десятилетию века постепенное ладовое обогащение мелодического строя, усложнение мелодии приходило в известное противоречие с традиционными устоями мажоро-минорной функциональной системы. Ладово-гармонический язык произведений оказался, может быть, наиболее многоликим. Процесс накопления противоречий между мелодическим и гармоническим строем отразился в разных произведениях по-разному — от симфоний с еще «исправно» действующей в своем классическом виде функциональной мажоро-минорной системой до произведений, авторы которых фактически полностью отступили от нее. Но явления группы временных (или микро-) тоник, переменных функций, уплотненных модуляций, с чем связана гораздо более импульсивная смена устоев, мы встречали во многих симфониях — с той или иной мерой интенсивности. *Сочетание же интенсивной смены устоев со столь же активной сменой упоров* (метроритмическое варьирование) оказало решающее влияние на процесс переинтонирования темы. В частности, именно благодаря этому влиянию значительно возросла творческая практика создания различной, часто антагонистической образности на основе одной и той же темы.

Так же свободно, в процессе развития стала происходить и смена ладов, в том числе и мажорно-минорных. Достаточно указать, например, на многочисленные случаи введения в драматические эпизоды «наступления» злой силы уменьшенного лада, полиладовости или диатонических ладов с пониженными ступенями в моменты трагических монологов (Шостакович, Онеггер, Барток). Довольно широко представлены в симфониях и ладово многосоставные лирические темы с последующей перекраской их, что заметно активизирует интонационную «жизнь» темы и, следовательно, обогащает развитие образа.

В связи с вопросом о новой драматургической роли ладотональности невольно встает большая проблема и об иной роли тонального контраста в сонатной форме. Прежняя логика — тонико-доминантовое соотношение тональностей контрастных партий и их функциональное объединение в репризе, хотя в некоторых случаях еще и продолжало действовать [30], все же давно, уже у романтиков, утратило свою былую монополию. Гораздо чаще, чем прежний тонико-доминантовый контраст, встречались нам тритоновые и секундовые противопоставления. Напомним только два примера — соотношения тональностей партий в первых частях Шестой симфонии Прокофьева и Седьмой Шостаковича. Резкий контрастный начальный тезис драматической симфонии Прокофьева вызвал (в противоположность своей предшественнице) резкое соотношение тональностей уже в экспозиции

[30] Не говоря уже о других случаях, оно фигурирует, например, в Пятой симфонии Прокофьева.

(*es—h*); в то же время мягкое эпическое начало Ленинградской, изложенное в традиционном тонико-доминантовом соотношении партий (*C—G*), в репризе вместе с другими образными сдвигами решительно обновляет и ладовое соотношение обеих партий (*c—fis*)[31]. В сочинениях западных авторов то же тритоновое соотношение фигурирует уже как политональная окраска экспозиции одной темы (Онеггер, Стравинский, Мартину). В разработочных разнотональных пластах, в эпизодах с контрастной линеарной полифонией этих сочинений мы сталкивались с одновременным сочетанием и трех и четырех различных ладотональностей.

Наконец, в отдельных случаях (кульминация разработки первой и третьей частей Восьмой симфонии Шостаковича, симфоний Онеггера и др.) нам встречались эпизоды, в которых терялось ощущение тональности, а звучание граничило с внемузыкальностью, шумовыми эффектами. То были обычно моменты предельной экспрессии, максимального напряжения духовных сил или проявления «злой» образности. И атональная музыка оказывалась оправданным слагаемым тонально-атональной системы.

Атонализм — ущербная система, если она замкнута, в этом случае ее ладовая нейтральность подобно, скажем, целотонному звукоряду не позволяет раскрыть конфликт в действии, в развитии, показать эмоциональное движение в контрасте взаимопротивоположных чувств. Иное — когда атональное включается как краска в целостную тональную систему — как ее полярный предел, как «свое чужое». Ведь Ленин, говоря о диалектическом развитии, не случайно утверждал (развивая марксистскую диалектику) «тождество противоположностей»[32]. Так и в этом случае мы могли убедиться в определенной эффективности драматургической функции атональной краски в эпизодах предельной поляризации конфликта на острие злого начала.

Что касается полифункциональной гармонии, то она довольно широко представлена как полноправный элемент языка во многих произведениях и наших и западных авторов. Заметим еще раз, что в практике использования по существу любого выразительного средства огромную роль стал играть *принцип образного качества как единства множественности*, стремление автора выразить то или иное явление не одной краской, не простым, единичным качеством (например, гармонии или тональности), а более сложным, внутренне противоречивым качеством, нередко

---

[31] Кроме того, напомним, что два следующих друг за другом экспозиционных предложения главных партий изложены также в тритоновом соотношении. Само же явление имеет, видимо, своими истоками соль-минорную симфонию Моцарта, в которой побочная партия в экспозиции излагается в Ми мажоре, а в репризе — в ми миноре. Активное переосмысление традиционных взаимоотношений партий представлено в начале века у Малера.

[32] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 316.

в одновременном сочетании противоречивых характеристик. *«Полисредства»* (полиладовость, политональность, полифункциональность, полиритмия и т. д.) применяются и по горизонтали (быстрая смена разнохарактерных попевок, мотивов, тем, эпизодов — кадров) и по вертикали (одновременное сочетание разных функций, ритмических группировок, метров и т. д.).

Наряду с этой важнейшей тенденцией современного музыкального мышления отметим еще одну, отчасти связанную с первой. Речь идет о гораздо более интенсивных *взаимопроникновениях* различных выразительных элементов и увеличении роли комплексных средств, например, лада и метро-ритма[33], о чем уже была речь (метро-ритмичное утверждение тоники), ладовой полиритмии — нарочитого (временно́го) несовпадения устоев и неустоев в параллельно развивающихся линиях пласта, гармонии и мелодии, тембра и гармонии (тембро-гармонии), тембра и мелодии, тембро-ритма и т. д. С этим именно явлением и связано решительное увеличение роли комплексных средств в создании образности. В сочинениях Стравинского, Онеггера главным фактором создания образности далеко не всегда уже является мелодия-тема, а подобно некоторым произведениям импрессионистов, и тембро-мелодия или тембро-гармония. Эта тенденция в лучших сочинениях демонстрирует новые, богатые творческие возможности, с помощью которых современными композиторами создается новое качество выразительности, характерности музыкального образа. Эта сфера — одна из наиболее примечательных в новой музыке, не теряющая реалистической почвы, не рвущая нитей преемственности, но активно обновляющая традиции.

Важнейшие тенденции в развитии современного музыкального языка, о которых мы упоминали, видимо, опосредованно связаны с известными открытиями в области науки, касающимися микромира и все более убеждающими нас в сложности структуры даже простейшего элемента жизни (атом — вселенная!), в огромной и принципиальной роли комплексности, внутренней взаимозависимости в любом живом организме. Новый взгляд на мир, новые качества мышления оказали свое влияние, как видно, и на художественное мышление.

Близкие явления можно отметить и еще в одной сфере музыкальной динамики — в темповой драматургии. Сонатные Allegri в некоторых случаях и прежде всего у Шостаковича заменены сонатными Moderati и экспозиционное изложение темпа побочной партии оказывается порой более подвижным, чем главной темы. Но эта констатация, широко известная нам по ряду работ о сим-

---

[33] О новом качестве ладового ритма в современной музыке, как отмечалось, много интересного говорит М. Е. Тараканов в своей книге «Музыкальный стиль симфонии Прокофьева» (рукопись).

фониях Шостаковича, требует, как отмечалось в соответствующей главе, одного существенного дополнения; общее медленное движение первой части компенсируется *импульсивной драматургией темпов* в пределах части; на протяжении ее развития темп меняется многократно, подчас с резкими контрастами и на узкой «территории»[34]. Шостакович, как и Онеггер, — истинный чародей «включения скоростей» в процессе развития, особенно при подходах к главной кульминации, благодаря чему темповый фактор служит мощным рычагом его симфонической драматургии.

Можно было бы упомянуть и о некоторых других важных сдвигах в использовании выразительных средств, например, фактуре (двухголосие в необычные, нетерцовые интервалы, например в «Игре пар» в Концерте Бартока, многочисленные контрапункты в полифонических пластах и др.), масштабном развитии (отказ от монополии симметричных, квадратных построений, «рифмованных» окончаний — Стравинский, отчасти Прокофьев), о большой и новой роли в развитии масштабного варьирования — «дыхания ткани» по горизонтали и т. д.

Все это при спорности эстетических эффектов заметно обновляет процесс переинтонирования тем, их *интонационной жизни*, активной и быстрой смены образности на основе одной и той же темы. Но, разумеется, наиболее существенным приемом в развитии образности остаются многосторонние взаимоотношения различных тем — контрастных и не контрастных, обогащающих одну интонационную сферу, одну образность или «взрывающих» ее.

В системе взаимодействия тем немало общего с драматургией взаимоотношений персонажей, характеров драмы — здесь также налицо «дружеские диалоги» интонационных «единомышленников» и страстные поединки интонационных «противников», тематические «моносцены» и тематические «массовки». И так же, подобно сценическому действию, столкновения тем рождают в кульминациях подчас решительное изменение их интонационного характера, вплоть до «перехода» образа по «другую» сторону интонационного конфликта. И, наконец, как уже нам приходилось неоднократно об этом писать, в истинной симфонической драме нетрудно обнаружить *сквозное и контрсквозное* действия, накопление одной интонационной сферы и «снятие» ее другой — контрастной на разных этапах развития конфликта, но каждый раз на более высоком эмоциональном уровне (принцип повторных комплексов).

Блестящими примерами роста однотипного образа за счет обрастания его своими интонационными «спутниками» являются

---

[34] Напомним хотя бы о темповой драматургии первой части Седьмой симфонии Шостаковича, в которой «закованный» в строгий размер и темп эпизод нашествия рельефно выделяется в темпово-изменчивом окружении всего Allegretto.

известный эпизод нашествия в Седьмой Шостаковича или — в сфере противоположной образности — первые части Пятой Прокофьева или Второй Попова.

Одиннадцать строгих вариаций темы помимо смены фактуры, тембров и т. д. часто получают дополнительные тематические образования, словно имитирующие то крики жертв, то страшное лязгание танковых гусениц, — все вместе с учетом прогрессирующей динамики создает поистине апокалиптическую фреску — динамический образ зла во весь рост его и силу [35]. Очень близкая логика развития — в финале Третьей симфонии Онеггера (обрастание зловещими мотивами-спутниками «марша роботов»).

По-иному, но также за счет обрастания и логической смены тем однотипной образности развивает образ Родины Прокофьев: и богатырская пунктированная поступь связующей, первой заключительной — своеобразных близнецов главной темы, и немного ориентальная лирическая побочная, и даже угловатая, «меркуцианская» вторая заключительная, — все они, как и фигурационные мотивы-спутники, формируют единый крупный, эпический образ, последовательно развивающийся к своим, наиболее важным вариантам в репризе и особенно коде. Но в отличие от предыдущего примера, развитие этого образа осуществляется не за счет механического наслоения, а в живом взаимодействии группы тем одной образности; в зоне побочной партии образ-вождь становится лирическим [36], во втором же разделе разработки — более суровым, за счет действий «озлобившейся» меркуцианской, заключительной. Темы интонационно сплавляются, в разработке и коде появляются синтетические образования, но над всем главенствует по существу рефренная си-бемоль-мажорная могучая тема-клич — в коде она достигает поистине исполинской силы...

Более лирическое и менее активное становление темы Родины в симфонии Попова.

Иное тематическое взаимоотношение в начальных двуединых образах симфонии Хачатуряна, Концерта Бартока. Здесь присутствует важнейший для музыкального образа эффект *взаимоотражения* интонаций. Грозная эпическая тема набатного колокола и соседствующая с ней (звучащая как ответ) лирико-экспрессивная тема народного плача в Симфонии с колоколом как бы интонационно взаимоотражаются друг в друге, рождая своеобразный синтетический образ народного бедствия.

Аналогичный эффект в основном образе медленной части Ленинградской симфонии. Торжественные хоральные вертикали,

---

[35] В финале же симфонии развитие — обогащение образа тоже происходит за счет обрастания, но уже в совершенно иной, позитивной интонационной сфере («голоса, сливающиеся в нарастающую оду»).

[36] Не последнюю роль играет здесь сопутствующая «пейзажная» фактура.

как бы воплощающие величавые ансамбли родного города (и просторы родной земли), органически сплетаются с двумя патетическими речитативами скрипок. Это маленькое экспозиционное рондо (*аваса*) — наглядный пример единого внутриконтрастного, взаимоотражающегося образа.

Прием рахманиновских лирических «присловий» и «наплывов» встречается нам в нескольких симфониях — еще один пример интонационного взаимодействия. Краткое нарушение драматического развития лирическими «островками» авторского комментария — сочувствия или лирического же воспоминания — помогает активизировать действие[37] без использования чисто драматических изобразительных средств. О приеме откликов как своеобразного грозного интонационного переосмысления лирических пасторальных образов уже упоминалось.

Разнообразие драматургической роли тем в процессе развития можно ощутить хотя бы еще на двух примерах: во Второй симфонии Онеггера, Двадцать второй Мясковского, Пятой Прокофьева авторы вводят относительно нейтральные, юркие, подвижные темы, драматургическая функция которых — «заводить» движение, «подхлестывать» развитие[38]; другой пример эпизодических тем, подобных персонажам-маскам в драме, — любопытные мотивы, «открывающие занавес» музыкального действия; таковы сигналы валторн ( ) в коде первой части Седьмой симфонии Шостаковича, «выпускающие» на авансцену как бы для прощального поклона разные темы-участники законченного действия[39], или малый барабан, предваряющий игры разных пар в Концерте Бартока, или маленький пятитактный лирический хорал струнных, открывающий и закрывающий «занавес» действия во второй части симфонии Стравинского.

Трудно перечислить и обобщить все примеры взаимодействия различных тем сквозного и контрсквозного действия. Помимо основных тем экспозиции в процесс развития в некоторых случаях вводятся и новые темы. Классические примеры — эпизод нашествия в Седьмой Шостаковича или новый траурный раздел (также разработки) первой же части Шестой симфонии Прокофьева; кстати, и в репризе первой части Ленинградской появляется небольшой новый эпизод, удачно названный Г. Орловым «выжженным пейзажем».

В произведениях же типа симфонии Стравинского, где сонатная форма в силу решительного пересмотра принципов тема-

---

[37] Это явление, видимо, связано с аналогичными тенденциями в современных романе и драме с их «сюжетными перебивками», «пляшущим сюжетом» и т. д.

[38] Традиция их восходит еще к Первой симфонии Чайковского.

[39] Мы уже отмечали в I главе, что этот прием у Шостаковича, по-видимому, связан с явлением театрального гонга-занавеса.

тического и тонального контрастов претерпевает в своем облике наибольшие изменения, разработка вообще заменена контрастным по тематизму и фактуре средним концертирующим разделом по типу более старинных вариантов сонатной формы.

В симфониях, рассмотренных в предыдущих главах, мы наблюдали самые многообразные взаимосвязи контрастных тем-образов: постепенное вызревание одной темы в интонационных «недрах» другой, эффект тематического «произрастания» (например, мотива «битвы» из темы нашествия), неожиданное столкновение одного развивающегося образа с контрсферой (на этом эффекте построены многие «завязки» военной драмы — картина внезапного *нарушения* мирной жизни), проведение темы сквозного действия в антагонистической интонационной атмосфере образа контрдействия (например, финал симфонии Попова), переосмысление интонационного облика одной темы на ритмической основе другой (например, в финале симфонии Стравинского одна из лирических тем на базе импульсивной ритмической формулы румбы второй темы первой части), наконец, самые различные примеры конфликтной полифонии [40].

Может быть, следует только еще раз подчеркнуть, что в некоторых произведениях контрастное симфоническое развитие, видимо, испытало на себе влияние многих приемов кинодраматургии — такова, например, своеобразная «раскадровка» части на серии «симфонических сцен» (Стравинский), «монтажное» сопоставление контрастных целостных «кусков» музыки, внутренне не конфликтных, различные крупные планы образов. Эта особенность свойственна, как мы убедились, и симфонизму Прокофьева.

Взаимодействие контрастных образов, интонационное «преодоление» одного образа другим, естественно, вызывает активный процесс переинтонирования тем. Мы достаточно останавливались на этом вопросе, напомним лишь об активных изменениях самой мелодической линии — многочисленных примерах рождения различных интонационных сплавов, *отсечений* тактов (тема главной партии первой части Восьмой симфонии Шостаковича в разработке, темы Largo Шестой симфонии Прокофьева) [41] или, наоборот, добавлений новых интонаций-«хвостов», например, оборота из моцартовского alla turca в разработке первой части Восьмой симфонии Шостаковича. Наиболее качественные сдвиги в тематизме чаще всего, естественно, возникают в кульминациях, поэтому их можно по праву считать «нервными узлами» симфонической ткани, драматургическими *целями*, к которым устремляется интонационное движение каждого из разделов формы.

---

[40] В отличие от известного, но образно-нейтрального термина «контрастная полифония», мы имеем в данном случае в виду контрапункт тем различной *антагонистической* образности.

[41] Как мы отмечали, в обоих случаях эти отсеченные такты неожиданно обнаруживались позднее, в кодах тех же частей.

В некоторых случаях (симфонии Хренникова, Мурадели) главные кульминации «военных» симфоний строятся по стандарту романтической симфонии XIX в.: верхний и нижний органный пункт или импульсивная фигурация (часто на секундовом интервале), возникающие как результат хроматического поступенного и динамического подхода (деревянные и струнные), и «наступающая» агрессивная тема в медной группе; лирическая кульминация — патетическое проведение лирической темы всеми мелодическими группами, часто на триольной фигурации и с противонаправленным контрапунктом à la Чайковский.

В некоторых случаях в кульминациях или предкульминационных зонах звучали каноны (иногда двойные) тем в увеличении или, как, например, в Третьей Онеггера («марш роботов»), Восьмой Шостаковича (первая часть) — патетическое проведение главной темы с характерными *разрывами ее линии* в двух или трех местах, либо паузами, либо вклинением возгласов-кличей [42]. Этот прием также повышал экспрессивность звучания кульминаций; с его помощью как бы имитируется голос «от автора» — вселенский клич о помощи; наконец, в ряде случаев динамическое усиление кульминационного звучания (как по содержанию, так и чисто фонически) достигалось благодаря контрастной полифонии, реже — конфликтной, т. е. путем одновременного соединения антагонистических тем, чаще — тем одной образности, как по горизонтали (темы-сплавы), так и по вертикали. Такова, например, кульминация Пятой симфонии Прокофьева (третья часть). Отметим также, что если в одной группе симфоний сохраняется почти весь арсенал средств симфонии конца прошлого века, динамически подготавливающих кульминацию, включая и традиционные функциональные отношения (доминантовые органные пункты и др.), то в другой группе этот арсенал заметно обновляется.

Кое-что новое мы заметили и в широко используемом в драматургических целях принципе репризности. Это касается не только традиционного возвращения тем в трехчастной, рондо или сонатной формах, но и возникающих по ходу действия (например, в разработке) повторений тем вступления или темы лейтмотива. Важно подчеркнуть заметно возросшую активизацию *принципа переменности драматургических функций возвращающегося* мотива, т. е. изменения его роли, его звучания в новой интонационной ситуации; при этом становятся иными или контекст, или сама тема, иногда же и то и другое.

Во многих случаях моменты наступления репризы, как и другие внутренние «стыки» формы, нарочито вуалировались, размывались. Например, в симфонии Стравинского, в некоторых слу-

---

[42] Позднее Шостакович использовал тот же прием в первой части Десятой симфонии.

чаях и у Онеггера мы слышали «приблизительные», фонические репризы [43], где вместо полного повторения темы возвращалась похожая звучность, создаваемая участием лишь некоторых отдельных слагаемых экспозиционного образа [44].

Наиболее традиционным «снятием» момента появления репризы оказывается хорошо известный прием авторов еще романтической драматической сонаты — вовлечение репризы главной темы в разработку и частое слияние главной кульминации разработки и начала репризы. Зеркальные репризы, нередко вызванные именно этим «растворением» главной темы в разработке, нам встретились, в частности, в финале Восьмой симфонии Шостаковича, во Второй симфонии Онеггера, симфонии Стравинского. Такие репризы, кстати, позволяют избегнуть и традиционного для них тонального сближения обеих партий, далеко не всегда диктуемого развитием содержания.

Захлестывание репризы динамикой разработки и естественное в связи с этим игнорирование главной тональности (само явление возникло еще в симфониях конца века) очень часто вызывало необходимость появления другой репризы — коды, сжатого повторения экспозиции, но с обязательным возвращением главной тональности и более того — полным «воцарением» ее (тонический органный пункт и т. д.).

Наряду с репризой — второй разработкой, на «территорию» которой часто сдвигается главная кульминация всей части, мы столкнулись и еще с одной репризной разновидностью — *репризой разработки*, т. е. сжатым повторением в репризе не экспозиционного раздела, а именно разработки; наиболее наглядно такая конструктивная метаморфоза выявлена в первой части Шестой симфонии Прокофьева, но близкое к ней явление встречается и во Второй симфонии Хачатуряна и во Второй Онеггера [45].

Мы уже упоминали о патетическо-лирической репризе средних частей цикла; в них довольно часто фигурирует и *синтетическая* смысловая реприза, в которой объединяется образность крайних и среднего разделов. Смысл таких реприз — воссоединение различных качеств образа, до этого показанного раздельно (средние части Восьмой симфонии Шостаковича) или акцентирование как смыслового итога противоречивости и сложности «ситуации» в одновременно — контрапунктическом или последовательном сочетании в репризе антагонистических образов

---

[43] Именно этот прием приобретает большое значение в практике последующего развития западной симфонической музыки.

[44] Фонические эффекты достигаются разными приемами: например, создание лирического настроения очень часто достигается с помощью только тембрового эффекта — высоких флейт и скрипок.

[45] Ее истоки в русском симфонизме — в «Ромео и Джульетте» Чайковского.

(Симфония-баллада Мясковского, Вторая и Третья Онеггера и др.).

Разработочность, как и у Бетховена, порой проникает и в коду, но все же чаще коды экстенсивны — видимо, прежде всего из-за резкой динамизации предшествующих им реприз. Истаивающие коды, коды-«прощания», коды—лирические наплывы (типа первой части Седьмой симфонии Шостаковича) нам встречались наиболее часто, но, например, во Второй Хачатуряна (первая часть) звучит и кода динамическая; коды-предвосхищения с введением нового образа, которому суждено будущее (подобно трубному лейтмотиву Зигфрида в сцене «Заклинания огня» Вагнера[46]), заканчивают первые части Третьей симфонии Онеггера, Двадцать второй симфонии Мясковского (боевые сигналы валторн, символизирующие собирание сил и грядущую победу); в Двадцать четвертой же симфонии Мясковского, как уже упоминалось, наоборот, все части венчают тихие коды, что придает драматургии этого сочинения большое своеобразие.

Кульминации, репризные и кодовые моменты почти всегда связаны с проведением в них в новом качестве главных тем произведения, что подчеркивает их значение как драматургических «целей» движения, как узловых моментов доказательства идеи произведения. Последовательность этих качественных «портретов» темы и запечатлевает, подобно развитию героя драмы, ее индивидуальную драматургическую «судьбу» — *становление образа как процесса.*

Напомним читателю один пример из предыдущего анализа.

Седьмая симфония Шостаковича начинается, как известно, эпическим распевом (в октаву) широкой «равнинной» темы. В ней и поэтический образ приволья русской земли и ощущение начала повествования. Лидийская окраска придает ей истовый, несколько сурово-архаический колорит и в то же время звук IV высокой ступени рождает внутритематическое противоречие, чреватое событиями в будущем, стимулирующее развитие темы.

Второе «качественное» явление темы-героя — в «грохоте и дыму битвы», на гребне репризной части разработки. В кульминационном Moderato свершился активнейший процесс переосмысления: первая половина темы, содержащая наиболее эпические интонации, фактически отсечена вовсе, тема сразу начинается с «конфликтного» звука *фа-диез* с последующими размашистыми, к тому же теперь акцентированными и ритмически «разноценными» интонациями; она излагается в миноре, с иной ладовой опорой мелодических устоев; низкие басы отбивают ритм марша. Новое качество образа — новая героико-драматическая грань его.

---

[46] Явление, также близкое структурным тенденциям современного романа.

Вскоре после этого раздела, в главной кульминации всей части возникает еще один вариант темы, звучащей на этот раз лишь отдельными своими интонациями, порой сплавленными с попевками злой образности — наступающим мотивом; звучит тема в уменьшенном ладу, в новой метрической сетке, высоком регистре — весьма экспрессивно. Так рождается еще один качественный этап развития той же темы — ее трагический облик.

Наконец, в коде тема вновь переинтонируется: восстановлена первая, эпическая ее половина, более того, теперь ее интонации еще более ритмически выравнены (нет половинных нот) и звук IV высокой почти незаметен (сдвинут с первой доли), зато вторая половина темы — с размашистыми интонациями фактически отсутствует. Вместо нее мелодическая линия темы, уходя на *pp* в лирическую высь, впитывает в себя светлые попевки побочной и заключительных партий и словно истаивает где-то вверху в небытии...

Итак, четыре тематические метаморфозы в четырех важнейших узлах формы — экспозиционный (эпический), репризно-разработочный (героико-драматический), кульминационный (трагический) и кодовый (лирический). Именно они-то и рождают центральный *образ* сочинения — образ Родины, народа, родной земли как *синтез* всех четырех этапов развития темы, четырех ее обликов[47]. В них, как и во всей интонационной атмосфере, стимулирующей и подготовляющей перевоплощения темы — сущность образа-процесса главной партии Allegretto Седьмой симфонии Шостаковича, выявление ее индивидуальной судьбы в произведении. Кстати, для ощущения судьбы образа важно напомнить, что в финале той же симфонии, в его репризе, после длительного нарастания, снова на гребне развития, возникает еще одно — триумфально-торжественное проведение первой темы. Характерно, что для этого *результативного* качества главного образа автор воспользовался кодовым, лирическим его вариантом первой части, освобожденным от драматических сдвигов, и именно этот, светлый и нежный облик темы, но взятый в *динамическом усилении*, звучит здесь как итоговое *утверждение идеи* всего произведения в целом.

Образ-процесс Седьмой симфонии Шостаковича при всех радикальных метаморфозах все же не меняет своей основополагающей содержательной сущности. Его эстетическая сущность сохраняется, она лишь решительно обогащается в результате воздействия интонационно-драматических перипетий — образ становится диалектически целостным. Но нам встречались и иные

---

[47] Подобно тому, как в драме образ-характер героя возникает лишь в результате всех его сценических явлений, из которых некоторые могут создавать и ложное представление, не соответствующее сущности образа.

образы-процессы, связанные с качественным интонационным *перерождением* образа, переходом его по «другую» сторону интонационного конфликта. Напомним хотя бы о темах главной партии первой части Восьмой того же Шостаковича, второй части Пятой симфонии Прокофьева, третьей части Литургической симфонии Онеггера.

В этих и других случаях совершается активнейший процесс переинтонирования образа, решительно меняющий его содержание, рождающий новое качество, антагонистическое исходному. Лучшие примеры настойчиво учат нас, что подобные интонационные «революции» звучат драматически и эстетически убедительно лишь в том случае, если они были по-настоящему интонационно подготовлены [48].

В апофеозных финалах некоторых военных симфоний, в которых новое, «победное» качество образа не впечатляло, не убеждало слушателя прежде всего потому, что оно являлось как Deus ex machina, интонационная ситуация для рождения нового качества оказывалась неподготовленной; цель движения была показана, *само же движение к ней* — нет, поэтому и сама цель оказывалась картонной, а показанное образное качество не вызывало жизненного доверия и, следовательно, было не способно взволновать. Такие явления, как видно, представляют общие издержки нашей драматургии тех лет, в том числе и литературной.

•

В своих кратких итоговых замечаниях, связанных с «технологией» симфонической образности, мы не разделяли произведения советских и западных авторов, хотя и оговаривали почти всегда преимущественное использование тех или иных приемов у наших и зарубежных композиторов. Общность некоторых тенденций обусловливалась в большой мере не только значительностью самих творческих фигур и связанной с этим реалистической основой их творческих принципов, но и спецификой темы: о судьбах человечества, великих и массовых потрясениях эпохи, смертельной угрозе гуманизму нельзя писать языком, рассчитанным на единичных и рафинированных слушателей. Вторая мировая война, перемоловшая миллионы человеческих жизней, искалечившая судьбы миллионов людей, вызвала, помимо схваток на полях сражений, и небывалую духовную битву за гуманизм; и когда «захотели поэты к ближним прийти», они, естественно, должны были заговорить с ними в симфонии языком, понятным достаточно широкому слушателю.

---

[48] И, разумеется, чем радикальнее переосмысляется образ, тем сложнее и *интонационно аргументированнее* призвана быть эта подготовка.

В этом, конечно, главная причина того, что и более поздние сочинения западных авторов на эту тему вплоть до «Военного реквиема» Бриттена в большинстве случаев избежали «шифров» модных систем.

И все же хочется еще раз подчеркнуть различную окраску сочинений, связанных с одной по существу темой, но созданных в разных мирах. Для деятелей искусств нашего мира тема войны была в то же время и темой защиты своего социалистического отечества, нового общества, за которым будущее. Этим объясняется исторический оптимизм их концепций, ясность идеалов, стремление активно воздействовать своими сочинениями на жизнь, на исход событий. Отсюда и страстность лирического высказывания, свойственная почти всем без исключения сочинениям советских авторов.

В то же время на таких произведениях, как, например, симфония Стравинского, уже сказалась хорошо знакомая нам — особенно по более поздним его сочинениям — тенденция современного западного интеллектуалистского искусства — к отчуждению авторского «я», к отказу от искусства переживания как якобы присущего эмоционально-обнаженному, «устарелому» романтическому искусству. Но еще Чайковский сказал простые, но вещие слова: «Там, где сердце не затронуто — не может быть музыки...» Это в наибольшей мере касается трагедийных произведений, требующих истинного потрясения слушателей, а оно не может быть осуществлено без сильного эмоционального воздействия.

Вспомним знаменитые эпизоды приближения страшного в «военных» симфониях Шостаковича! Искусно применяя театральные приемы, не лишенные порой и некоторого натуралистического оттенка, композитор создает полное — до осязаемости — ощущение надвигающейся на вас громады вражеской злой рати. *Но так ли он далек в своем замысле, например, от сцены в казарме* в момент ожидания Германом призрака («Пиковая дама») или от сцены с курантами («Борис Годунов»)? Да, во всех случаях для активного воздействия на слушателя авторы используют сильные экспрессивные средства, но в данном случае они оправданы ситуацией и их никак нельзя отлучать от реализма.

Иное дело, что в некоторых произведениях пацифистского и экспрессионистского толка — во многом это касается произведений Онеггера, Мартину — военная образность *ограничивается* ужасным. Ужасное же — это только форма проявления трагического и ограничение им неизбежно приводит к натурализму.

«Коллекционирование» ужасного было достаточно обличено в свое время В. И. Лениным (в письме к И. Арманд от 5 июня 1914 г. о романе Винниченко «Заветы отцов»). Необходимо видеть жизнь в целом — хотя бы и на небольшом временном отрезке, — ощущать диалектику связи конкретных фактов и дей-

ствительности, а «соединять их (факты. — *Б. Я.*) все вместе и *таким* образом — значит малевать ужасы, пужать и свое воображение и читателя, забивать себя и его», — писал В. И. Ленин [49]. Нагромождение ужасного — это еще не обличение зла, оно способно лишь подавлять и «забивать» сознание, но не пробуждать силы для борьбы со злом.

Для реалистического искусства в отличие от экспрессионизма, трагическая тема войны связана прежде всего с ее общественным содержанием; именно сознание общественной значимости несчастья является для большого художника важнейшей предпосылкой к созданию истинно высокой трагедии. Как это, быть может, ни странно, но художник, отражающий тему войны и сосредоточивающий весь свой творческий пафос, все свое искусство лишь на воплощении страданий одной личности, оказывается попросту эгоистом, ибо тем самым он объективно демонстрирует свое безразличие к судьбе остальных, судьбе миллионов, переживающих военную трагедию. Правда, жанры лирического искусства — а к ним в большой мере относится и симфония — предполагают типизацию прежде всего *своих* чувств, *своих* переживаний. Однако ценность их определяется все же общественным содержанием и зависит от того, в какой мере сам автор представляет общественно передовую личность своего времени (и, разумеется, наделен даром художественной типизации!). Здесь приоритет советских авторов военных симфоний очевиден, несмотря на все подчас неровности художественного воплощения. «Духовная опора» их неизмеримо прочнее. Убежденность, а следовательно, и тенденциозность, партийность их искусства, забота о будущем мире и в эти годы, а, может быть, именно в эти годы оказались выявленными ярче и последовательнее, чем у западных коллег.

«Помни об этих страшных днях!» — таков смысл центрального эпизода финала Восьмой симфонии Шостаковича. Примерно то же содержание вкладывает в свои слова и Прокофьев, характеризуя наплыв батальных образов в финале своей Шестой симфонии. Но разве не та же мысль начертана на знаменах миллионов борцов за мир? И разве не очевидна их связь с идеями Программы КПСС: «Проблема мира и войны, — записано в ней, — стала проблемой жизни и смерти сотен миллионов людей...» [50]. Так перекликаются идеи «военных» симфоний советской музыки с идеями социалистического общества.

Что же касается тенденций в области формы и языка, то хотя симфонии военных лет, принадлежащие перу и наших и западных авторов, в силу очевидных демократических устремлений, широты адресата не пугают слушателя особенно «радикальными»,

---

[49] Сб. «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 429.
[50] «Программа КПСС». М., изд. «Правда», 1961, стр. 57.

лабораторными поисками, тем не менее и в них уже мелькают некоторые примечательные признаки новых черт музыкального мышления. Об этом уже была речь. Подчеркнем еще некоторые тенденции, потенциально важные для последующего развития симфонии, для поисков обновленной музыкальной формы, эффективно воплощающей новое интонационное содержание.

К ним мы отнесли бы стремление «скрестить» черты симфонического цикла и concerto grosso, пересмотреть некоторые конструктивные принципы сонатного Allegro, например, свести к минимуму связки между изложениями тем, их подготовку, построенную на разработочном развитии материала темы: ее изложение, подобно инструментальной музыке эпохи барокко, часто начинается сразу, без подготовки и в дальнейшем непосредственно сменяется проведением другого контрастного образа. Все реже рождаются симфонии, которые С. Прокофьев удачно назвал «музыкой эмоционально-нагнетательной с академическим уклоном».

Уже упоминалось об отходе от определяющей конструктивной роли тонико-доминантовой логики; это очевидно и в соотношении тональностей партий, и в характере динамических предкульминационных зон, да и в других случаях, когда традиционные конструктивные ладовые функции нередко подменяются активной драматургической ролью ритмического и даже чисто фонического начала или транспозиции; на смену грандиозным доминантовым, предкульминационным предиктам приходят длинные полифонические пласты, прогрессивно разбухающие и повышающие свою фоническую напряженность по мере подхода к кульминации — за счет политональности, полиладовости, полиритмии; сам же кульминационный момент подчеркивается иногда резкой сменой фактуры — переходом на гомофонную [51], акцентирующие вступление важной темы.

С теми же процессами связаны и избегание каденций-«швов» между разделами формы [52], многочисленные случаи введения ладовой многосоставности — и по горизонтали и по вертикали, о чем мы уже упоминали, общее стремление не акцентировать тонику, как бы «размывать» ее, уводить, по выражению проф. Тюлина, за «кулисы». И в то же время, как мы убедились, без ощущения тоники, с культом «повисшего» и неразрешаемого диссонанса — остановившегося в своем движении противоречия — немыслимо настоящее интонационное развитие, следовательно, невозможен и истинный симфонизм.

---

[51] Сам прием смены контрастных фактур в кульминациях был всегда на «вооружении» симфонистов (например, у Чайковского); но на современном этапе, при заметном повышении роли полифонии, переход на гомофонную фактуру ощущается особенно рельефно.

[52] В сонатных Allegri Хренникова, Мурадели, во многом и Мясковского они еще очень заметны.

Как видно, это прекрасно понимали такие симфонисты «военного» времени, как Стравинский или Барток (например, в Элегии из Концерта). В сочинениях именно этих авторов мы отчетливо ощутили новую конструктивную, формообразующую роль ритма, освобождение его от метрических «шор», стремление преодолеть симметричность групп, затушевать структурный рисунок. Но с этим явлением связан у Бартока, а особенно Стравинского и Мартину, и отход от ясно очерченного тематизма, подчас пренебрежение к теме-мысли, к замене ее тематическим характерным движением. Это трудно оправдать. Даже отстаивая разнообразие путей симфонизма и музыкального мышления, нельзя не защищать необходимость ясности и рельефности тематизма, индивидуализированной *связи* его — через интонации — *с материальным и духовным миром действительности*; это качество остается основополагающим и для современного реалистического симфонизма; при всем многообразии его видов — от большого философского цикла до симфонии-концерта, от симфонии с непрерывно развивающимся, сквозным драматическим действием по всему циклу (с переходами attacca) до симфонии-сюиты.

В последние десятилетия, как известно, наряду с отходом от философского цикла к «игровой музыке для струнных», к концерту для оркестра, к камерной симфонии возникают — как своеобразный «противовес» — не менее мощные течения, связанные с жанрами симфонии-оратории, хоровой симфонии с важнейшим драматургическим значением в них *слова* и вокального начала; рождаются хореосимфония, симфония-балет...

Но какими бы ни были жанры и формы симфонии, важнее всего одно: она не может терять свое главное и наиболее принципиальное качество, сложившееся в ее многовековой творческой биографии — в художественно образной форме отражать большую жизнь, ее закономерности, ее процессы.

Вторая мировая война оказалась одной из тех жизненно емких тем, которая не на один десяток лет захватила творческую фантазию самых разнообразных художников, вызвав к жизни множество произведений искусства и, в частности, симфонии. Тема гуманизма — протеста против злых, консервативных сил, угнетающих человеческую свободу, в разных своих аспектах — активном, социалистическом и более абстрактном, индивидуалистическом, буржуазном — воплощена в сотнях музыкальных произведений. Этот творческий процесс не прекращается и до нашего времени, ибо конфликт гуманизма и антигуманизма продолжает, к сожалению, активно жить, грозя человечеству новым всемирным взрывом. Именно поэтому, например, Шостакович вновь и вновь обращается к той же теме в целой серии своих произведений, вплоть до Тринадцатой симфонии. Поэтому Б. Бриттен пишет свой «Военный реквием». Она волнует и более молодых: у нас прозвучали симфонии Вайнберга (Шестая и

Восьмая), Тер-Татевосяна (Вторая), А. Эшпая (Вторая). Состоялась премьера Второй симфонии Родиона Щедрина. В них также ощутимы образные отзвуки второй мировой войны. «На сотни лет, — прозорливо писал Алексей Толстой, — эта война останется отправной точкой для всех искусств — от эпопей до лирических стансов» [53].

Разумеется, все это разные произведения, некоторые из них отличаются пацифизмом (Бриттен), иные — явно экспрессионистичны (Тер-Татевосян). Но успех лучших из них в широкой аудитории красноречиво говорит о том, что тема войны и мира продолжает оставаться одной из самых жизненных тем нашего времени, и нет сомнения в том, что она еще долго будет жить и волновать души лучших людей как на Западе, так и на Востоке.

«Уничтожить войны и утвердить вечный мир на земле — историческая миссия коммунизма!» — такова одна из кардинальных задач, поставленных в Программе КПСС [54]. Решение ее будет осуществляться самыми многообразными средствами. В том числе и созданием симфоний в войне и мире. И роль их будет тем значительнее, чем глубже их жизненная основа, чем шире окажется их эмоциональный резонанс, чем больше сердец заставят они затрепетать, насытив их ненавистью ко всему, что пытается стать на пути жизни и мира.

•

Как ни был бы велик поэт, художник, музыкант, мерой его общественной ценности в конечном счете является его гражданская воинствующая активность, социальная значимость следа, который он оставил в жизни во всем разнообразии своей деятельности. Не потому ли автор краткой эпитафии об Эсхиле, не упомянув в ней об Эсхиле-поэте, написал об Эсхиле-воине?...

---

[53] А. Толстой. Собр. соч., т. 14. М., Гослитиздат, 1950, стр. 357.
[54] «Программа КПСС». М., изд. «Правда», 1961, стр. 58.

Оглавление

Борис Михайлович Ярустовский
СИМФОНИИ О ВОЙНЕ И МИРЕ

Утверждено к печати Институтом истории искусств Министерства культуры СССР

Редактор издательства О. *К. Логинова*
Художник *В. Ф. Прохоров*. Технический редактор *П. С. Кашина*.

Сдано в набор 29/VI 1966 г. Подписано к печати 28/X 1966 г.
Формат 60 × 90[1]/16
Печ. л. 23. Уч.-изд. л. 22,9. Тираж 4000 экз. Т-14842.
Изд. № 1167/06. Тип. зак. 1054.
Цена 1 р. 67 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

1-я типография издательства «Наука», Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
4	1 сн.	БЗ №	28—БЗ—35—66
65	14 »	прогресс	процесс
149	4 св.	Величая	Величавая
182	22 »	колыбельные	колыбельные,
290	13 »	входят	выходят

Б. М. Ярустовский. Симфонии о войне и мире.